

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO SOCIOECONÔMICO  
DEPARTAMENTO DE ECONOMIA E RELAÇÕES INTERNACIONAIS  
GRADUAÇÃO EM RELAÇÕES INTERNACIONAIS

CAROLINA NASCIMENTO SANTANA

**HOLLYWOOD E A GUERRA AO TERROR: O PAPEL DO CINEMA NO  
IMEDIATO PÓS-11 DE SETEMBRO**

Florianópolis  
2015.

CAROLINA NASCIMENTO SANTANA

**HOLLYWOOD E A GUERRA AO TERROR: O PAPEL DO CINEMA NO  
IMEDIATO PÓS-11 DE SETEMBRO**

Monografia submetida ao curso de Relações  
Internacionais da Universidade Federal de Santa  
Catarina, como requisito obrigatório para a  
obtenção do grau de Bacharelado.

**Orientador:** Prof. Dr. Alexandre Busko  
Valim

FLORIANÓPOLIS, 2015

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA**  
**CURSO DE GRADUAÇÃO EM RELAÇÕES INTERNACIONAIS**

A Banca Examinadora resolveu atribuir a nota 9,0 à aluna Carolina Nascimento Santana na disciplina CNM 7280 – Monografia, pela apresentação deste trabalho.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Alexandre Busko Valim

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Clarissa Franzoi Dri

---

Msc. Rodrigo Candido da Silva

## AGRADECIMENTOS

Este trabalho encerra uma época incrível da minha vida, proporcionada pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e pelas pessoas extraordinárias que conheci durante esse período. Meu grande agradecimento, portanto, à UFSC por anos de aprendizado que não se concentrou nas salas de aula;

Meus agradecimentos ao corpo docente e servidores da Universidade, principalmente aos da graduação em de Relações Internacionais que trabalham arduamente para construir um curso de qualidade diante dos diversos desafios acadêmicos e burocráticos para tal. À Professora Clarissa Dri pelos conselhos sobre este trabalho e por estar sempre disponível a ajudar. Ao meu orientador, Professor Alexandre Valim, por ter se disponibilizado a me orientar à distância, pelo conhecimento repassado e especialmente por ter me inspirado a seguir este tema;

À equipe da Embaixada Britânica em Brasília, por ser minha segunda Universidade. Obrigada por me ouvirem falar todas as manhãs sobre esta monografia. Agradeço particularmente aos meu chefes Leisa, meu exemplo de profissional, e Anthony, cuja inteligência é inspiradora;

Um agradecimento especial à família Nascimento (e agregados), por seguir de longe todos os meus passos. À minha prima Caren, pedaço de mim. À minha irmã, quem suporta ainda com muito amor todos os meus sumiços, obrigada por ser minha grande força. Ao meu pai e minha Vó Maria, que me dão tanto apoio mesmo não concordando com nenhum dos meus planos. À minha querida mãe, quem sempre me ensinou que “não posso abraçar o mundo”, mas faz de tudo para que eu chegue perto disso. Dona Vera, sem você do meu lado nenhuma dessas palavras teriam sido escritas;

Aos meu grandes amigos de Aracaju, principalmente a Bia, Isa, Luísa, Mayara, Rubens e Sawana. Obrigada por aguentarem toda a minha ausência (principalmente nesses últimos meses) e por sempre me esperarem de braços abertos como se tempo e distância fossem imaginários;

À Camila, quem atravessou os semestres dividindo comigo não apenas o mesmo teto, mas as mesmas aflições pré-provas, frustrações e cobertores. Por preencher a casa de alegria mesmo nos meus dias de mau-humor. Por sempre acreditar em mim e me motivar;

Ao Centro Acadêmico de Relações Internacionais (CARI), que tanto me ensinou sobre a vida universitária e sobre a própria noção de coletividade. Thiago, Diana, Guilherme, Vítor, Priscila: vocês foram grandes professores, obrigada. À querida 2011.1, pelo carinho diário. Ao

Observatório de Direitos Humanos da UFSC, que me proporcionou a convivência com pessoas muito especiais;

Ao Golpe, um grande presente que a Universidade me deu. Um grupo de pessoas maravilhosas e tão diferentes de mim em vários aspectos, mas que me completam e me inspiram. Seja a Marina Willrich com a sua força, a Gabi Borba com a sua dedicação, a Maíra e seu companheirismo, o carinho da Bruna Bruscato, a inteligência do Ale e o “jeitinho Guga de ser”: cada um de vocês fez minha vida ufscuiana ser muito melhor. Sou muito grata por ter encontrado e guardado vocês;

Ao Luiz, pela amizade instantânea, amor e energia. Obrigada por ser a certeza em meus momentos de desespero. Ao Diego, obrigada por estar disponível todas as vezes que precisei do seu ombro e abraço;

Ao Frederico, pelas infinitas conversas, sugestões e lamentações sobre esta monografia. Pelo carinho gratuito e compreensão de que há coisas no mundo sem explicações, que são simplesmente “a vida”. Por não ter sido um mais um adeus;

À Tatiana, meu imenso obrigada. Ter você ao meu lado todos os dias (literalmente) foi imprescindível para a finalização desse trabalho. Obrigada por ter se tornado uma amiga incrível no momento em que mais precisei. Por ser minha companhia desde às idas ao Sebinho e Biblioteca da UnB, aos caminhos perdidos por Brasília;

A Lucas Rovaris, qualquer agradecimento seria insuficiente. Obrigada por me ensinar sobre amor, por ser meu exemplo de ser humano, por nunca ter saído completamente do meu lado. Por razões ridiculamente infinitas para serem colocadas em um parágrafo;

Ao eterno Conselho V, por termos enfrentado juntos os melhores e os piores momentos da Universidade, impossíveis de apagar. Antônio, por ter me acompanhado desde o primeiro dia de aula até o fim com seu abraço e carinho. Laís, que mesmo com uma personalidade diferente, sempre me entende e apoia de uma maneira única. Fernando, por ter despertado em mim um amor e carinho incontroláveis. Bárbara Pilz (lê-se: BÁRBARA PILZ), por ter sido essencial em tantos sentidos. Das lágrimas no ponto de ônibus ao abraço apertado em Amsterdã: com você e o nosso universo paralelo (PILZ, 2015) tem sido mais fácil ter paciência e acreditar que uma vida incrível nos espera;

Ao Grégoire Fournier, pelo amor em cada acorde. Pelos aeroportos atravessados com um único objetivo. Pelo companheirismo e compreensão, mesmo quando a única coisa que eu podia

oferecer era a minha imagem silenciosa sentada em uma biblioteca, do outro lado do continente. Obrigada por fazer até a minha cabeça cética acreditar que valeria a pena. Obrigada por fazer valer a pena.

A todos aqueles por quem cruzei nesses quatro anos e meio e contribuíram de alguma forma para a minha formação acadêmica, ou simplesmente para a minha formação como ser humano: meus sinceros agradecimentos.

“All issues are political issues, and politics itself is a mass  
of lies, evasions, folly, hatred, and schizophrenia”

George Orwell.

## RESUMO

No dia 11 de setembro de 2001, o mundo assistiu o território dos Estados Unidos ser violado por atentados terroristas que causaram mais de 3 (três) mil vítimas fatais ao atingirem dois grandes símbolos do país: o *World Trade Center* e o Pentágono. A partir de então, houveram diversas transformações nas dinâmicas políticas, sociais e econômicas tanto no âmbito doméstico como no internacional. No âmbito internacional, o governo do Presidente George W. Bush declarou uma guerra global ao terrorismo; enquanto internamente aumentaram-se as ferramentas de controle e vigilância da sociedade. O intuito desta pesquisa é problematizar o papel de um importante elemento nesse contexto: o cinema hollywoodiano. Com base na correlação entre conceitos de *soft power*, diplomacia pública e propaganda busca-se entender a contribuição dos filmes produzidos posteriormente aos ataques terroristas (2001-2003) na difusão do discurso dominante centrado no combate ao terrorismo.

**Palavras-chave:** *Soft power*. Terrorismo. Cinema. Hollywood. Estados Unidos.



## **ABSTRACT**

On September 11, 2001, the world watched as the United States was attacked. These terror attacks saw more than three thousand deaths, impacting two major national symbols: the World Trade Center and the Pentagon. After September 11, the country experienced many social, political and economic changes, internationally as well as domestically. As a result, President George W. Bush declared a war on terrorism, while at the same time increasing domestic surveillance. This paper explores an important element of this scenario: Hollywood cinema. Based on the relationship between the concepts of soft power, public diplomacy and propaganda, this paper raises a debate about the contribution of the movies released after the terror acts (2001-2003) by legitimizing the dominant discourse centered on the fight against terrorism.

**Keywords:** Soft power. Terrorism. Cinema. Hollywood. United States.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>1    RELAÇÕES INTERNACIONAIS E CINEMA: CONCEITOS E CONEXÕES HISTÓRICAS RELEVANTES .....</b>	<b>12</b>
1.1    CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES .....	12
1.2    SOFT POWER, DIPLOMACIA PÚBLICA E PROPAGANDA: RELAÇÕES TEÓRICAS E CONCEITUAIS.....	12
1.3    CINEMA, HISTÓRIA E RELAÇÕES INTERNACIONAIS: UMA BREVE DISCUSSÃO BIBLIOGRÁFICA .....	18
<b>2    VIGILÂNCIA SOCIAL E ESPETÁCULO MIDIÁTICO NO PÓS-11 DE SETEMBRO .....</b>	<b>26</b>
2.1    CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES .....	26
2.2    ENTRE MEDIDAS EMERGENCIAIS E AS RESTRIÇÕES ÀS LIBERDADES CIVIS NOS ESTADOS UNIDOS .....	26
2.3    O ESPETÁCULO DAS IMAGENS DE TERROR .....	33
<b>3    O CINEMA EM TEMPOS DE TERROR .....</b>	<b>44</b>
3.1    CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES .....	44
3.2    HOLLYWOOD, TERRORISMO E O ONZE DE SETEMBRO .....	44
3.3    MAPEAMENTO DOS FILMES .....	52
3.3.1    Motivações da escolha .....	52
3.3.2 <i>Falcão Negro em Perigo</i> (Ridley Scott, 2002) .....	53
3.3.3 <i>A Soma de Todos os Medos</i> (Philip Robinson, 2002).....	56
3.3.4 <i>Fomos Heróis</i> (Randall Wallace, 2002) .....	59
<b>4    CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>62</b>
<b>Filmografia .....</b>	<b>65</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>68</b>

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho é resultado da percepção, nutrida durante quatro anos de estudos de Graduação em Relações Internacionais, acerca da relativa baixa produção acadêmica sobre um rico campo de pesquisa: o cinema e as relações internacionais. O interesse por questões de segurança internacional e história das relações internacionais levaram-me à tramitar pelas questões referentes ao cenário do pós-11 de Setembro e às medidas de combate ao terrorismo adotadas pelos Estados Unidos da América (EUA).

Os acontecimentos de 11 de setembro de 2001 nos Estados Unidos provocaram substanciais mudanças nas dinâmicas sociais e políticas, tanto a nível doméstico como internacional. As representações dos atentados nos meios de comunicação e produções culturais chamaram bastante atenção, principalmente dada a intensa e sistemática reprodução das imagens do desastre, continuamente reeditadas nos anos seguintes.

A resposta do governo estadunidense - concentrando esforços militares na guerra de combate ao terrorismo e elevando a questão ao topo da agenda de segurança internacional - também apresenta suas particularidades. Os ataques atingiram dois grandes símbolos da *american life*, o World Trade Center e o Pentágono, causando a morte de um elevado número de civis (ROGERS, 2001, p.172). À parte dos interesses econômicos dos Estados Unidos no Oriente Médio, um outro elemento desse contexto é a visão de sucesso do *New American Century* que prevalecia em meados daquele ano, desenvolvendo a ideia de que a liderança estadunidense era essencial para a segurança da comunidade internacional (KRAUTHAMMER, 2001 apud ROGERS, 2007, p.173).

Nesse contexto, certas produções cinematográficas destacaram-se pela maneira a qual o terrorismo, as ações militares dos Estados Unidos, ou mesmo valores patrióticos foram reproduzidos. A cinematografia pós-2001 apresenta uma riqueza de elementos sociais e culturais que chamam atenção no debate acadêmico. Os efeitos especiais de Hollywood criam e recriam realidades que aparecem tanto como “incríveis” como “reais”, apreciadas pela capacidade de fabricar espetáculos convincentes (BOLTER, 2005, p.15). Filmes como *Fomos Soldados* (Randall Wallace, 2002) e *Falcão Negro em Perigo* (Ridley Scott, 2001) dialogam com o público, representando o discurso governamental do período, que tentava justificar o engajamento dos EUA em mais uma operação militar.

O aspecto ideológico identificado nessas produções não é um fenômeno isolado, mas acompanha o cinema ao longo de sua história. Jean Patrick Lebel (1972) argumenta que, como todo instrumento, o cinema pode ser utilizado com fins ideológicos, nomeadamente por meio do espetáculo. Destaca o cinema como um veículo da ideologia, reproduzindo a construção ideológica mediante as diferentes fases da sua concepção, apesar de não considerar a câmera um instrumento necessariamente ideológico. Se o cinema parece representar o pensamento dominante, isso deve-se ao papel desta e do condicionamento ideológico dos cineastas e dos espectadores (LEBEL, 1972, p.37).

Cada vez mais a vida social e política é influenciada pelos espetáculos da mídia. Casos sensacionalistas de assassinatos, violência diária, ações terroristas, escândalos sexuais de políticos e celebridades são levados às telas como material para a criação de fantasias, mas também para a construção de modelos de comportamento e identidades (KELLNER, 2005, p. 25). A revolução tecnológica e a reestruturação do capital em termos globais continua a gerar novos modelos culturais, de organização social e política, assim como novos tipos de contestação. A “indústria cultural” – expressão cunhada pela Escola de Frankfurt na década de 1930 – tem um importante potencial, ao produzir novas formas de ideologia, dominação e configuração da vida cotidiana (KELLNER, 2005, p. 36).

Diante dessa configuração, o cinema é um importante elemento para pensar o contexto pós-2001 e para analisar diante de quais condições se deu a empreitada do governo estadunidense na guerra de combate ao terrorismo. Ciente da amplitude do significado de Guerra ao Terror e as diferentes dimensões as quais o termo abrange, a presente pesquisa restringe-se a explorar como guerra ao terrorismo o engajamento militar e as mudanças legislativas referentes à vigilância civil dos Estados Unidos, assim como o discurso governamental que os incentivavam, ocorridos após os atentados de 11 de Setembro de 2001..

Enquanto os espetáculos midiáticos encontram na esfera pública um fértil campo de propagação (KELLNER, p. 26), o potencial do *soft power* (NYE, 1990) e suas possibilidades de manifestação são cada vez mais levados em consideração pelos formuladores de política externa (NYE, 2005). Diante desse contexto, a análise proposta é dividida de três etapas: 1. breve revisão teórica e bibliográfica; 2. o 11 de setembro e sociedade estadunidense; 3. O cinema pós-11 de setembro da Era Bush.

A revisão bibliográfica de trabalhos que envolvem cinema, história e relações internacionais é importante para ter-se noção sobre o que tem sido produzido nesse campo. Da mesma forma, a base teórica introduz e orienta a pesquisa, o que para esta significará uma discussão acerca dos conceitos de *Soft Power*, Diplomacia Pública e Propaganda. Em um segundo momento, busca-se analisar o que aconteceu na sociedade estadunidense no pós-11 de setembro em termos de impacto na questão dos direitos civis assim como nos meios de comunicação. A terceira etapa visa a análise de três *blockbusters* lançados após 11 de setembro de 2001: *Falcão Negro em Perigo* (Ridley Scott, 2001), *Fomos Soldados* (Randall Wallace, 2002), e *A Soma de todos os Medos* (Phil Alden Robinson, 2002). Nesse ponto, observa-se também a confusão entre as fronteiras da ficção e da realidade e o papel dúbio que Hollywood nesse contexto particular da história dos Estados Unidos.

Diante da complexidade e das grandes mudanças que ocorreram após os ataques que abalaram os EUA em 2001, o trabalho terá um recorte temporal relativamente curto, mas profundamente rico em termos de acontecimentos e questões para serem debatidas: entre o dia dos ataques às Torres Gêmeas e ao Pentágono em 2001 à empreitada militar liderada pelos Estados Unidos no Iraque em 2003. Assim, levando-se em consideração tais elementos, passaremos a tratar do seguinte questionamento: qual o papel do cinema hollywoodiano do imediato pós-11 de setembro (2001-2003) na legitimação Guerra ao Terror?

## **1. RELAÇÕES INTERNACIONAIS E CINEMA: CONCEITOS E CONEXÕES HISTÓRICAS RELEVANTES**

### **1.1 CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES**

O primeiro capítulo dessa monografia estrutura-se em duas seções. Com dois objetivos distintos – mas complementares quanto à tentativa de atingir um fim maior -, forma a base de relevância e credibilidade das análises realizadas nos seguintes capítulos. O primeiro eixo, portanto, consiste em uma discussão teórica e conceitual acerca dos termos Soft Power, Diplomacia Pública e Propaganda. Ao expor tais conceitos, propõe-se compreender sua importância no debate das relações internacionais contemporâneas. O segundo eixo representa um momento de discussão entre algumas obras que envolvem o *guarda-chuva* temático que cobre a presente pesquisa: cinema, história e relações internacionais.

### **1.2 SOFT POWER, DIPLOMACIA PÚBLICA E PROPAGANDA: RELAÇÕES TEÓRICAS E CONCEITUAIS**

A discussão teórica no âmbito das Relações Internacionais (RI) foi marcada pelos grandes debates entre diferentes modos de enxergar sua organização e comportamento daqueles que a compõem, seja na questão da natureza das relações internacionais, como quanto a própria epistemologia das escolas das relações internacionais.

Ao logo do desenvolvimento das RI como área de estudo, a tentativa de se conceituar e compreender as dimensões do poder aparece como um interesse sempre presente. O debate acerca das definições de poder destaca-se entre os estudiosos no início da década de 1960. Em sua definição tradicional, encontrada nos dicionários, poder é a habilidade de controlar outros, fazer com que eles façam o que você deseja de alguma maneira. A habilidade de controle foi sendo frequentemente associada à posse de recursos facilmente mensurados, tais como território, recursos naturais, economia e forças militares. No entanto, os estudos sobre o poder tem diminuído seu foco nas forças militares atualmente. Fatores como tecnologia, educação e crescimento econômico vem aumentando sua importância na definição de poder (NYE, 2005).

Dahl (1961), ao enfatizar a influência coercitiva do poder, provoca reação de outros estudiosos que se empenham em pesquisar sobre diferentes níveis e faces do poder. Bachrach e Baratz (1962), assim como Steve Lukes (2005) identificam uma segunda face, a qual seria a

definição de agendas. Enquanto alguns estudiosos enxergam nas capacidades materiais o fator de maior importância (SINGER, 1963), outros veem o comportamento (NYE, 2002) como ponto de maior relevância (NYE, 2002). Lukes (2005), em “*Power: a radical view*” alerta quanto às diferentes dimensões do poder, sugerindo também sua análise de uma maneira mais ampla e difícil de mensurar, como a definição de agendas ou a mudança de comportamentos. O autor define, então, uma terceira face do poder: a influência quanto definição e moldagem de ideias.

Uma das principais definições de poder, utilizada largamente tanto no âmbito acadêmico como no político, aparece na década de 1990: Joseph Nye cunha o termo *soft power* com base no que denomina de conceito relacional de poder, destacando as múltiplas faces que o poder pode apresentar (TRUNKOS, 2013). Cunhado na década de 1990, as primeiras definições de *soft power* referiam-se à habilidade de conseguir o que deseja através da atração, ao invés da coerção ou pagamento, como através da cultura, valores e políticas exteriores (NYE, 2005). Posteriormente, Nye estendeu sua definição do poder brando para “a habilidade de afetar o outro de uma maneira coativa, estruturando agendas, persuadindo e atraindo positivamente a fim de obter comportamentos desejados” (NYE, 2001, p. 20-21, tradução nossa).

O *soft power* vem da capacidade de atração da cultura de um país, assim como de suas políticas e ideais políticos. Ao conseguir ser admirado pelos seus ideais, fazendo desejarem aquilo que lhe é interessante, perde-se a necessidade de utilizar forças materiais (NYE, 2005, p. x). Para Joseph Nye (2005), a sedução é muito mais efetiva que a coerção. Valores como democracia, direitos humanos e oportunidades individuais, são ainda mais - e profundamente - sedutores (NYE, 2005 p. x).

Argumentos mais céticos em relação ao conceito de Nye defendem ser o *hard power* a ferramenta mais efetiva de política externa, um instrumento essencial de política. O *soft power* não caberia nas diretrizes e controle políticos, uma vez que confia demasiadamente na percepção dos outros países (GRAY, 2011). Outros acadêmicos argumentam que o *soft power* é efetivo somente quando reforça e, por vezes, interfere no *hard power*. No entanto, em nenhum caso eles são interdependentes (NYE, 2005). Uma outra vertente acredita que o primeiro surge como emergente e com mais influência no mundo globalizado da informação, enquanto o segundo teria menos apoio (CHONG, 2005).

Judit Trunkos (2013, p. 04, tradução nossa) apresenta um argumento lúcido quanto à relevância do *soft power*. A autora aponta que:

[...] observar o *soft power* da perspectiva dos recursos nacionais me permite separar, objetivamente, recursos de resultados. Dessa forma, o papel dos instrumentos de política externa, diplomacia cultural e auxílio financeiro podem ser melhor compreendidos. Ao estudar as capacidades de *soft power* disponíveis, posso ter um entendimento melhor das possibilidades de escolha disponíveis para os tomadores de decisão de política externa (TRUNKOS, 2013, p. 04, tradução nossa).

Joseph Nye (2005) também destaca a importância do poder brando no mundo moderno, onde a capacidade tecnológica de espalhar a informação é maior do que em qualquer outro momento da história. Apesar de concordar que instrumentos militares e econômicos são capazes de mudar posicionamentos, muitas vezes é possível obter resultados sem necessariamente fazer uso de ameaças ou pagamentos: um Estado pode conseguir o que deseja no mundo político em decorrência da admiração de outros países, do seu papel como um modelo de prosperidade que deve ser aspirado (NYE, 2005, p. 05).

Na política internacional, os recursos de *soft power* vem, em sua maioria, dos valores expressos na cultura de um país ou da organização; dos exemplos advindos de práticas internas, das suas políticas de maneira com que lida com os outros (NYE, 2005, p. 08). Mesmo o britânico realista, Edward H. Carr (1939) reconhece o poder de atrair opiniões, ao descrever o poder internacional em três categorias: militar, econômica e o poder sobre a opinião. “Não importa onde, quando a opinião pública é profundamente importante, alguém sempre tentará influenciá-la” (WELCH, 2003, p. xx).

Para o cientista social Harold Lasswell (1971, p. 04), o papel da opinião na política internacional é bastante peculiar, digno de ser estudado. Para o pesquisador, com a amplificação do público internacional, sua importância é crescente, público este organizado e agitado graças à contribuição da propaganda – quando em âmbito internacional. Na concepção de Lasswell (1971, p. 08, tradução nossa), “propaganda não significa o controle do estado mental, modificando objetivos e condições como a composição química de um cigarro ou de algum alimento”. Propaganda refere-se ao controle de opinião através de símbolos significantes, ou mesmo de histórias, rumores, relatórios, imagens ou qualquer outra forma de comunicação social. Está associada à gerência de opiniões e atitudes, mais diretamente em termos sociais (LASSWELL, 1971, p. 08).

Uma das maiores lições da Primeira Guerra Mundial, para David Welch (2003, p. xvi), foi o aprendizado de que a opinião pública não pode ser ignorada como fator determinante na



formulação das políticas de governo. Em um estado de guerra total, que necessita da participação de civis e de um esforço de guerra, a moral torna-se um fator militar importante. Assim, a propaganda vai emergindo como principal instrumento de controle da opinião pública e tornando-se, portanto, uma arma essencial (Welch, 2003 pg. xvi). Como exemplos que sustentam sua ideia, o autor utiliza a criação do Ministério da Informação e de um departamento especializado na propaganda inimiga<sup>1</sup>, sob comando do Lord Northcliffe<sup>2</sup>. Por meio da censura, o órgão controlava campanhas, filmes, panfletos, pôsteres de uma forma coordenada, a fim de veicular apenas aqueles temas previamente aprovados (WELCH, 2003, p. xvi).

Diante de desenvolvimento tecnológico e das rápidas mudanças do mundo contemporâneo, a propaganda tem passado por diversas mudanças e múltiplas definições, assim como tem-se aumentado seu uso como ferramenta. Em “*Propaganda and Mass Persuasion – A Historical Encyclopedia*” (CULL; CULBERT; WELCH, 2003), David Welch (2003) utiliza uma simples definição como guia. Para o autor,

[...] puro simplesmente, propaganda é a disseminação de ideias com a intenção de convencer as pessoas a pensar e agir de maneira particular e com uma finalidade determinada. Apesar da propaganda poder ser algo inconsciente, minha preocupação aqui é com aquela feita de maneira consciente, através de esforços deliberados que empregam técnicas de persuasão para alcançar determinados objetivos (WELCH, 2003, p. xix, tradução nossa).

Se Lasswell já alertava na década de 1970 sobre o potencial da propaganda, sua importância não pode ser negligenciada no mundo político do século XXI. Na era da explosão da informação e das redes digitais, a propaganda tem assumido a base da opinião pública, mudando drasticamente a natureza da opinião pública (WELCH, 2003).

Por outro lado, as experiências propagandísticas tanto da Primeira e Segunda Guerra Mundial, como durante a Guerra Fria deram ao termo um caráter pejorativo, visto de forma geral como um instrumento negativo. Diante desse contexto, abriu-se espaço para a evolução do termo diplomacia pública (DP) como um conceito. Utilizado pela primeira vez pelo diplomata americano Edmund Gullion em 1965, o termo foi aplicado para referir-se ao processo de informações internacionais e relações culturais (CULL, 2009 p. 17).

---

<sup>1</sup> *Enemy Propaganda Department*.

<sup>2</sup> Lord Northcliffe foi um jornalista e empresário inglês, fundador dos jornais *Daily Mail* e do *Daily Mirror*.

Segundo Nicholas Cull (2009, p. 17), o conceito teve fácil adaptação nos Estados Unidos por três motivos. Primeiramente, os EUA precisavam de um termo alternativo à propaganda e à guerra psicológica, que permitisse uma clara distinção entre sua própria “prática democrática de informações” e a política seguida pela União Soviética. Segundo, a burocracia estadunidense de informação internacional<sup>3</sup> facilmente acolheu o termo, que lhes dava status de diplomatas. Em terceiro lugar, seu conceito era o único no período que aproximava uma nação da opinião pública internacional.

Como professor e pesquisador do Centro de Diplomacia Pública da USC (*University of Southern California*) e a fim de estimular a pesquisa nesse campo e manter o diálogo sobre um dos mais significantes mas pouco explorado elemento das relações internacionais, Cull (2009) escreve um relatório com as principais conceitos e ideias que cercam a DP. Em sua pesquisa, o autor analisa alguns estudos de caso, dedicando-se também à taxonomia dos desafios da diplomacia pública contemporânea, enfatizando a necessidade de se conceituar o papel do diplomata público, como um criador e disseminador de *memes* – ideias capazes de serem espalhadas de uma pessoa para outra através de uma rede social – além de criador e facilitador de redes e relacionamentos.

Nicholas Cull (2009, p. 12, tradução nossa) define diplomacia como o mecanismo de “encurtar a guerra”, deflagrado por um ator e visando controlar um ambiente internacional. Como Diplomacia Pública entende-se, portanto, ser a ferramenta utilizada quando um ator internacional pretende controlar um ambiente internacional por meio do engajamento de um público estrangeiro. Historicamente, a DP formava-se pelo contato entre um governo e o público de um outro Estado. Todavia, nem sempre atinge-se as massas de uma maneira direta. Constantemente a DP é cultivada por meio de indivíduos de um determinado grupo que tem a capacidade de influenciar uma grande comunidade. O contato não precisa estar relacionado à imagem do ator internacional, mas basta ser a promoção de uma ideia - tal como a da cooperação internacional quanto à mudança climática - que o ator considera como um elemento importante na política externa.

Fala-se, ainda, do surgimento de uma Nova Diplomacia Pública (NDP). O fator chave para o surgimento da NDP foi a ascensão do termo *soft power* (NYE, 1990) no final da Guerra

---

<sup>3</sup> *United States Information Agency* (1950-1999).

Fria como uma expressão da habilidade de um ator conseguir o que ele deseja em um ambiente internacional graças à atratividade da sua cultura em detrimento da influência militar ou econômica (CULL, 2003 p. 15). Na NDP, destacam-se os atores internacionais não-tradicionais, e as Organizações Não-Governamentais (ONGs) são especialmente proeminentes. Os mecanismos usados pelos atores para se comunicarem com o público mundial moveram-se na direção do novo, influenciando-se pelas tecnologias globais - especialmente a internet -, as quais distorcem as linhas rígidas entre as esferas doméstica e internacional (CULL, 2003, p. 13).

[...] Os tratamentos da nova diplomacia pública apontam sempre para as recentes mudanças no mundo da comunicação internacional, especialmente quanto ao papel das novas tecnologias. É igualmente importante considerar a nova demografia e economia política na qual se apoiam as relações internacionais contemporâneas. A comunicação internacional não é necessariamente a CNN ou os centros estrangeiros multimilionários [...]. O potencial da comunicação interpessoal tem crescido exponencialmente como resultado da revolução digital, mas também por conta pelos movimentos populacionais sem precedentes (CULL, 2009, p. 47, tradução nossa).

A importância do conceito de *soft power* para a DP está, principalmente, na mudança na discussão do termo, incluindo-o no âmbito de segurança nacional e promovendo uma linguagem que argumenta a necessidade de atenção para o tema (CULL p. 15). Na perspectiva de Nye (2005, p. ix), muitos dos líderes mundiais não entendem a importância crucial do *soft power* no mundo pós-11 de setembro. O autor argumenta que os EUA é uma nação muito forte não apenas em termos militares e econômicos, mas também quanto ao poder brando.

[...] Pense no impacto na Europa dos ideais das “quatro liberdades”<sup>4</sup> de Franklin Roosevelt no término da Segunda Guerra; nos jovens “por trás da Cortina de Ferro” escutando músicas e noticiários americanos através da *Radio Free Europe*. Nos estudantes chineses simbolizando seus protestos em *Tianamen Square* com réplicas da Estátua da Liberdade; na recém liberalização do Afeganistão em 2001 pedindo por cópias do *Bill of Rights*; nos iranianos assistindo clandestinamente a vídeos e a transmissões de por satélites na privacidade de suas casas. Tudo isso são exemplos do *soft power* americano (NYE, 2005, p. X, tradução nossa).

Por outro lado, o autor alerta que a guerra no Iraque provocou profundos custos para o poder brando estadunidense, mesmo quando representava uma vitória para o *hard power*. Mas como observado pelo ex-Ministro de Assuntos Exteriores francês, Hubert Védrine (2001, p. 03),

---

<sup>4</sup> Livre circulação de pessoas, de mercadorias, de serviços e de capital.

os EUA é um país poderoso porque inspira sonhos e desejos nos outros, graças a maestria das suas imagens globalmente transmitidas por meio de filmes e da televisão.

O potencial do cinema estadunidense como manifestação, ou ferramenta, do poder brando possui dimensões que não podem ser ignoradas. A resposta de uma audiência e a o número da bilheteria podem ser uma evidência da habilidade de determinado filme em moldar atitudes e comportamentos (CULBERT, 2003, pg. 129). No estudo do *soft power*, da propaganda e da diplomacia pública, o cinema é digno de atenção, sem desconsiderar o amplo contexto – histórico, social, político e econômico - no qual o filme está inserido. “O poder depende sempre da conjuntura na qual as relações se encontram” (BERNSTEIN, 2003 p. I).

### 1.3 CINEMA, HISTÓRIA E RELAÇÕES INTERNACIONAIS: UMA BREVE DISCUSSÃO BIBLIOGRÁFICA

Em meio a explosão de diferentes abordagens, acontecimentos históricos e o próprio crescimento das Relações Internacionais como área de estudo nas últimas décadas, a cultura popular tem conquistado seu espaço como importante ferramenta capaz de contribuir para a compreensão das relações internacionais (DEBRIX, 2005 p. 553), assim como o cinema vem sendo reconhecido como uma forma potente de comunicação (ENGERT; SPENCER, 2009).

Em termos de subjetividade e perspectiva, o enfoque no caráter ideológico do cinema nas obras de Patrick Lebel (1975) e Dezin (2000) contribui para a discussão, buscando o porquê da ficção não estar fora das esferas cultural, social e política. Para Dezin (2000), o diretor de um filme sempre será influenciado por seu *background* ideológico, nacional, étnico, assim como em termos de gênero e classe social. Considerando o cinema como um instrumento, Lebel (1975) ressalta a possibilidade do mesmo ser utilizado para fins ideológicos: a reprodução ideológica está em cada fase do filme, desde a sua concepção até sua difusão.

A reprodução da ideologia<sup>5</sup> dominante, como Lebel defende, pode ser observada principalmente na produção cinematográfica durante as duas Grandes Guerras, bem como

---

<sup>5</sup> Entende-se como ideologia as ideias dominantes em uma sociedade que legitimam as instituições, grupos e relações sociais predominantes. Seguindo a crítica de Marx da ideologia como as ideias da classe dominante, Antonio Gramsci (1971) expandiu o conceito ao referir-se às ideias de grandes grupos que lutam pela hegemonia. Estudos culturais britânicos incluíram como tal questões de etnia, religião e outros domínios da vida social. Para maiores discussões sobre o conceito de ideologia, consultar Durham e Kellner (2006).

durante a disputa ideológica, tecnológica, econômica e geopolítica que caracterizou a Guerra Fria. Para filósofo francês Paul Virilio (1993), a guerra não pode ser jamais separada deste *espetáculo mágico*, “já que a sua principal finalidade é justamente a produção de um espetáculo: abater o adversário é menos captura-lo do que cativá-lo; é infligir, antes da morte, o pânico da morte” (VIRILIO, 1993, p. 12). O poder dissuasivo das armas está na sua mistificação psicológica: antes de serem instrumentos de destruição, os armamentos são instrumentos de percepção (VIRILIO, 1993, p. 12). Segundo o filósofo, o cinema pode ser incluído na categoria das armas a partir do momento em que está apto a criar a surpresa técnica ou psicológica.

Durante a Primeira e Segunda Guerra Mundial, o cinema funcionou como “uma verdadeira pintura de guerra” (VIRILIO, 1993, p. 18), pintura esta com potencial de instrumento propagandístico. Não por acaso, durante a Segunda Guerra Mundial os filmes a cores multiplicaram-se (VIRILIO, 1993, p. 15). Para David Culbert (2003), todo longa-metragem – sério ou frívolo em termos de produção – é carregado de propaganda cultural, advinda do país ou sociedade que o produz. Podem, ainda, ser veículos com um objetivo específico - seja introduzido pelo diretor, por meio do roteirista ou mesmo promovido por determinado patrocinador.

Na Alemanha nazista, no início da II Guerra Mundial, Paul Joseph Goebbels foi tanto Ministro da Propaganda como patrono do cinema alemão. Até mesmo quando conflito caminhava para seu fim, a Alemanha continuou a produzir filmes de guerra bastante caros, utilizados como meios coercitivos (VIRILIO, 1993, p. 15). Em termos de propaganda, Goebbels, inovou bastante como Ministro contribuindo para a ascensão de Hitler por meio de diversos métodos. Uma vez no Ministério da Propaganda, conseguiu com que quase todos os lares tivessem rádios portáteis, além dos discos de propaganda enviados aos lares alemães onde houvesse um fonógrafo. Nas salas de cinema, impunha aos seus diretores – por meio da violência, frequentemente – que fossem projetados curtas-metragens ideológicos (VIRILIO, 1993, p. 44).

Hitler e Goebbels tinham o cinema como um interesse em comum. Os nazistas regulavam e financiavam filmes aprovados por meio do *Filmkreditbank*: a Lei do Cinema do Terceiro Reich, introduzida em 1934 encorajava longas-metragens carregados de temáticas nacional-socialistas. A estratégia utilizada por Goebbels era mesclar entretenimento e propaganda. Assim, encorajava produções que representassem o ambiente do Nacional Socialismo, ao invés de proclamar diretamente sua ideologia. Como resultado, tinha-se uma grande audiência monopolizada pelo sistema de controle e organização (WELCH, 2003).

A Alemanha nazista proporciona um exemplo notório de como longas-metragens podem transmitir mensagens carregadas de valores, mediante realidades fictícias e de cunho escapista. O longa *Jud Süß* (Veit Harlan, 1940) foi um dos maiores sucessos entre aqueles produzidos entre 1933 e 1945 (CULBERT, 2003, p. 129). Sob direção e roteiro do cineasta Veit Harlan e baseado no romance com o mesmo título do escritor Lion Feuchtwanger, o filme narra a história de Süß, um oficial alemão do século XVIII na cidade de Wüttemberg sem nenhuma virtude. Seu sucesso deu-se graças ao talento dos grandes atores alemães que compunham o elenco, levando milhões de espectadores as salas de cinema para assistir um filme como uma forte mensagem antissemita (CULBERT, 2003, p. 205).

Do lado dos Aliados, nos Estados Unidos as produções cinematográficas foram acompanhadas de perto pelo Alto Comando militar. O próprio Pentágono, por vezes, tornava-se produtor e distribuidor direto de filmes de propaganda (VIRILIO, 1993, p. 18). A relações entre cinema, opinião publica e o sistema de segurança nacional estadunidense foram marcadas por um longo ciclo de alinhamento durante a Segunda Guerra Mundial, estendendo-se até a morte de John F. Kennedy – salvo por breves momentos de ajustamento, como no Macarthismo<sup>6</sup> do início dos anos 1950 (VALANTIN, 2005, p.11).

Durante o conflito, muitos cineasta reconhecidos, como Luiz Bruñel e Frank Capra, produziram documentários para o exército, utilizando cores agressivas para “reativar os espectadores, afastando-os da apatia da desgraça ou do perigo” (VIRILIO, 1993, p. 18). Em 1942, após o presidente Franklin Delano Roosevelt convidar os maiores produtores de cinema do período na Casa Branca, incluindo John Ford e Capra, a fim de encomendar dezenas de filmes que reproduzissem o ponto de vista do chamado à nação para a guerra<sup>7</sup>, o Ministério da Guerra criou um escritório de parceria em Hollywood (VALANTIN, 2005, p. 06).

Dentre as criações hollywoodianas, *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) é um dos melhores exemplos de filmes com cunho propagandístico fruto da Segunda Guerra Mundial. Segundo Nicholas Cull, *Casablanca* foi filmado em uma época em que o governo dos Estados Unidos pedia para que os produtores de Hollywood perguntassem, ao selecionarem seus projetos,

---

<sup>6</sup> O termo Macarthismo refere-se ao período de intensa investigação anticomunista nos Estados Unidos – entre o fim dos anos 1940 a meados da década de 1950 - culminando em perseguições políticas e desrespeito aos direitos civis no país. Originalmente utilizado para se referir às ações do Senador Republicano Joseph McCarthy, estendendo-se às demais condutas do gênero.

<sup>7</sup> *Country's psychological call-to-arms.*

se aquele filme iria contribuir para que os Aliados ganhassem a guerra. Ao passo que o melodrama proporciona um caminho de escape para um mundo de glamour e intrigas, o filme é recheado de estereótipos politicamente interessantes. Fascistas cômicos, alemães fanáticos e heroicos Aliados envolvem-se na mesma trama na qual Rick (Humphrey Bogart), um estadunidense que vive no Marrocos durante a guerra, sacrifica interesses pessoais para um objetivo nacional maior (CULL, 2003, p. 68).

Temáticas relacionadas à segurança nacional<sup>8</sup> marcantes na história do cinema dos EUA chamaram a atenção de Jean-Michel Valantin, Doutor em estudos estratégicos e sociologia da defesa e especialista em estratégia estadunidense. Em 1997, Valantin cunha o termo *cinema de segurança nacional* em “*Hollywood, the Pentagon and Washington*”. Na obra, o autor analisa as relações entre os “três atores de uma estratégia global”<sup>9</sup> – como sugere subtítulo original –, desde a Segunda Guerra até o primeiros anos do século XXI. Debate-se sobre uma relação histórica, densa e complexa entre três grandes atores da sociedade estadunidense, envolvendo a própria construção da identidade e cultura política dos Estados Unidos.

Muitas das figuras protagonistas da indústria estadunidense de cinema apresentam uma relação de interdependência com militares e políticos. A evidência disso está enraizada em um enorme sistema onde a força política, militar e talvez até mesmo a força do cinema atravessam entre si, inscrevendo-se muito próximas umas das outras na história da estratégia daquele país<sup>10</sup>, o que Valantin (2005) define como ser sua singularidade. O *cinema de segurança nacional* refere-se, portanto a produções específicas que abordam o tema de segurança nacional e envolvem a produção e a práticas estratégicas, assim como seu debate. São o ponto em comum

---

<sup>8</sup> O termo segurança nacional vem sendo utilizado na retórica de líderes políticos e militares para descrever um objetivo político. De uma forma geral, representa a habilidade de uma nação em proteger os seus valores internos de ameaças externas. O conceito vem desenvolvido e cada vez mais discutido no âmbito das ciências sociais por diferentes vertentes. Nos Estados Unidos, país ao que se refere o trabalho de Valantin (2005), a importância do termo foi crescendo no período pós-II Guerra Mundial, assim como coordenado administrativamente para promover planos de longa duração no país. Em 1947 o Congresso estadunidense aprovou o *National Security Act* com o intuito de prover o estabelecimento de políticas e procedimentos para os departamentos, agências e funções do governo relacionados a segurança nacional. O Ato estabelecia também o *National Security Council* (NSC) e um escritório especial para assistir ao presidente em questões de segurança nacional.

<sup>9</sup> *Trois acteurs d'une stratégie globale*.

<sup>10</sup> A estratégia de segurança nacional dos Estados Unidos a partir do ano de 1986 pode ser facilmente acessada nos arquivos de no *National Security Strategy Report*, graças ao *Goldwater-Nichols Defense Department Reorganization Act* daquele ano, a partir do qual o Presidente dos EUA deve submeter um informe anual ao Congresso sobre a estratégia de segurança nacional do país.

entre o combate de Rambo no Vietnam, das séries do James Bond, do drama catastrófico de *O dia da independência* (Emmerich, 1996) (VALANTIN, 2005).

Essas produções apropriam-se de símbolos muito poderosos, como o exército e as agências de segurança, articulando-os com o debate estratégico e utilizando-os como matéria-prima para os dramas hollywoodianos. Valantin (2005) destaca a capacidade do cinema em promover uma realidade material e emocional da natureza do pensamento estratégico através de uma imagem virtual, da criação de uma história alternativa, imaginada e transformada em um espetáculo. Para o pesquisador, a produção do cinema de segurança nacional é uma extensão da produção de estratégia dos Estados Unidos (VALANTIN, 2005).

Em termos de assuntos estratégicos, o cinema tem um papel bastante relevante: se por lado, muitos filmes os tem como base temática; por outro, exibe seu debate por meio da interpretação de imagens. Mitos e ameaças tem dominado a própria construção da identidade estadunidense e dominado o universo da sua política externa e de segurança (VALANTIN, 2005, p. 11). A própria doutrina do Destino Manifesto que, segundo Gerson Moura (1990), guiou por muitos anos a relação entre os Estados Unidos e a América Latina, foi tema e fonte de diversas produções cinematográficas.

De Western a filmes de espões, ou até mesmo comédias românticas: a sobrevivência estadunidense e o uso legítimo da sua força são expostos em *blockbusters* da indústria cinematográfica de Hollywood (VALANTIN, 2003, p. 10). As doutrinas mitos, representações e ideologias retratadas não podem ser analisadas com distância da cultura política daquele país; pelo contrário, eles só existem quando compartilhados pelas instituições competentes (VALANTIN, 2005, p. 03).

De acordo com Valantin (2005), o cruzamento entre o cinema e o debate estratégico tem uma história cíclica cujo marco é o início da Guerra Fria, com a produção da ameaça advinda da relação entre os Estados Unidos e a União Soviética. Em Hollywood, o advento da Guerra Fria foi marcado em 1947 com o estabelecimento de um escritório permanente do Ministério da Guerra e da parceria com certas organizações devotadas à segurança dos Estados Unidos, em um cenário de luta contra a ameaça soviética. Nesse sentido, a segurança nacional do Estado encontrou na indústria do cinema a afirmação da sua imagem externa, cujo efeito justificava para a opinião pública a produção e execução tanto de suas estratégias, como de suas expedições militares da época.



Se em certos aspectos não houveram grandes mudanças na política estadunidense após a morte do presidente Franklin Roosevelt em abril de 1945, novos rumos marcaram certas questões, como quanto à tolerância ao comunismo (VALIM, 2006, p. 52).

[...] A reorientação política deve-se ao fortalecimento de tendências conservadoras, e posteriormente, significativas mudanças no secretariado de Estado estadunidense. A partir de 1947, o governo Truman assumiu oficialmente uma percepção de que os soviéticos deixavam de ser “improváveis aliados” para se tornarem “potenciais inimigos”. O discurso de Winston Churchill, em 05 de março de 1946 é paradigmático nesse sentido, pois denota claramente esta reorientação política e representa um posicionamento estratégico dos EUA e de seus aliados que perdurou, com poucas variações, por mais de quarenta anos” (VALIM, 2006 Pg. 52-53).

Nos anos 1950, a ameaça soviética foi construída de duas formas no cinema: por meio de extraterrestres substituindo moradores de uma pequena cidade nos Estados Unidos, ou exibindo massivos ataques de criaturas estranhas (VALANTIN, 2005, p. 05). É quando, no universo paralelo cinematográfico, espalha-se a imagem de invasão dos Estados Unidos por extraterrestres, como em *Destination Moon* (1950), um dos primeiros filmes com essa temática (VALANTIN, 2005, p. 12) .

A atmosfera de ansiedade, paranoia e suspense atravessou o cinema como matéria-prima de filmes de ficção-científica, além dos tramas policiais *noir*. *Invasores de Marte* (William Cameron Menzies, 1953), *A Guerra dos Mundos* (Byron Haskin, 1953), *O Monstro do Ártico* (Christian Nyby, 1951) são algum dos destaques de ficção científica da primeira metade da década de 1950. Pessimismo e um mundo repleto de medos, oportunismo e personagens amorais foram levados às telas através do *film noir*. Apesar de não serem diretamente associados ao anticomunismo, representaram “a variedade de medos cultivados no pós Segunda Guerra Mundial, incluindo corrupção, subversão e sexualidade feminina” (VALIM, 2006, p. 58). Sobre o gênero, Valim destaca que:

[...] feitos rapidamente e com orçamento baixo, muitos desses filmes não alcançaram grandes bilheterias. No entanto, a maioria baseava-se em filmes de gangsteres da década de 1930, fazendo com que os criminosos fossem simplesmente substituídos por comunistas (VALIM, 2006, p. 58).

No período que se estende da origem da Guerra Fria até o começo dos anos 1960, confirma-se a capacidade do cinema de produzir ameaças ao alinhar-se com a definição que prevalecesse no debate estratégico, tornando-se meio essencial através do qual tal ameaça seria

espalhada a nível nacional. Uma grande variedade de filmes dessa era participaram da construção de um consenso nacional em torno das políticas de segurança e estratégia, graças a instituição da relativa harmonia na sociedade em temas relacionados à ameaça comunista, o que Valantin (2005) denomina de “consenso cultural da Guerra Fria”<sup>11</sup>.

Nos Estados Unidos, a primeira metade da década de 1950 é marcada também pela ideologia da defesa civil, espalhada e promovida por programas de rádio, televisão, artigos de imprensa e mesmo obras ficcionais, com o apoio da Agência Federal de Defesa Civil<sup>12</sup>. Tal ideologia incentivava a sociedade a se preparar para as consequências de um possível ataque da União Soviética, transmitindo a ideia do perigo soviético – cristalizada nos mais altos setores do governo – para a sociedade civil por meio tanto do sistema midiático, como o político e educacional (VALANTIN, 2005, p. 12).

Durante a década de 1980, a ofensiva ideológica, política, tecnológica, financeira e midiática de Reagan contra o *império do mal* reforçou essa tendência. É o período durante o qual importantes diretores como James Cameron, John Milius, John McTiernan, Richard Donner, Tony Scott, Edward Zwick, Oliver Stone e Philip Noyce dominam o cinema de segurança nacional. Entre 1983 e 1994 são produzidos alguns dos principais filmes da categoria como *Rambo II – A Missão* (George Pan Cosmatos, 1985), *Rambo III* (Peter MacDonald, 1988), *Aliens*, *O Resgate* (James Cameron 1986), *O Predador* (John McTiernan, 1987), *Duro de Matar* (John McTiernan, 1988) e *A caçada ao Outubro Vermelho* (John McTiernan, 1990). Tais filmes carregaram uma geração de atores *durões*, especializados em papéis que envolvem a temática de segurança nacional, tais como Sylvester Stallone, Arnold Schwarzenegger, Chuck Norris e Mel Gibson (VALANTIN, 2005, p. 06).

Espectáculos de alto nível tecnológico com imagens de construções estadunidenses sendo severamente destruídas por explosões já eram familiar nos filmes de ação dos anos 1990, principalmente naqueles mesclavam ação, catástrofe e ficção científica como em *O dia da Independência* (Roland Emmerich, 1996) e *Armagedom* (Michael Bay, 1998). Não por acaso, em numerosas ocasiões as cenas dos ataques ao *World Trade Center* no 11 de setembro de 2001 foram descritas como vindas de um filme (KING, 2005, p. 47).

---

<sup>11</sup> *Cold war cultural consensus*

<sup>12</sup> *Federal Civil Defense Agency*

Os atentados daquele ano tiveram um efeito surpreendente nas relações entre produção de estratégia e o cinema de segurança nacional. O colapso das torres gêmeas colocou em chamas o mito de que o território dos Estados Unidos seria um santuário. Em um mesmo evento, atingiu-se a sociedade estadunidense, seu sistema de segurança nacional, e a imagem externa dos Estados Unidos e toda a cultura estratégica do país (VALANTIN, 2005, p. 85). Para Paul Virilio (1993, pg. 11),

[...] o terrorismo, ao utilizar o atentado, a morte, a tortura com fins publicitários, alimentam os meios de comunicação com as fotografias de suas vítimas, regressa às origens psicotrópicas, ao feitiço, ao espetáculo; nos relembra insidiosamente que a guerra é um sintoma delirante que se produz na meia-luz do transe, da droga e sangue.

Para compreendermos tais efeitos, é preciso um olhar de perto o que aconteceu na sociedade estadunidense no anos que se seguiram ao ataque. Nas palavras de Jean-Michael Valantin (2005, p. 87, tradução nossa), “a destruição terrorista das torres gêmeas em Manhattan, assim como do Pentágono, foi um evento de uma rara complexidade que escapa de qualquer retórica simplista”.

## 2. VIGILÂNCIA SOCIAL E ESPETÁCULO MIDIÁTICO NO PÓS-11 DE SETEMBRO

### 2.1 CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Os eventos de 11 de setembro tem sido apresentados com um marco para as relações internacionais dos Estados Unidos, tais as particularidades em termos de reações internas e respostas externas que se seguiram após os atentados. Considerando a importância das mudanças que se desenharam e do impacto doméstico, o presente capítulo busca investigar determinados aspectos da sociedade estadunidense no imediato pós-11 de Setembro.

Propõe-se, portanto, subdividi-lo com a seguinte estrutura: Primeiramente, busca-se entender o que ocorreu em termos de vigilância civil e redução dos direitos civis, considerando as mudanças legislativas, como a Lei Patriota de 2001 (*USA Patriot Act*) e a retenção dos registros de identificação dos passageiros (*Passenger Name Record* – PNR); Em seguida, propõe-se uma discussão sobre as reações dos meios de comunicação ao 11 de setembro, os espetáculos e repetições de imagens dos atentados, bem como a extensão da vigilância na mídia estadunidense.

### 2.2 ENTRE MEDIDAS EMERGENCIAIS E AS RESTRIÇÕES ÀS LIBERDADES CIVIS NOS ESTADOS UNIDOS

Na trágica terça-feira 11 de setembro de 2001, o mundo assistiu “à queda de um mito, o da inviolabilidade do território continental norte-americano” (PECEQUILO, 2005 P. 372). Os atentados, que fizeram desaparecer da paisagem de Nova York o *World Trade Center*, provocaram a morte de três mil duzentos e trinta e quatro pessoas, de 90 nacionalidades diferentes. No mesmo dia, o Pentágono sofreu destruições parciais graças à colisão de mais um avião, levando a vida de mais de cem pessoas. Naquela manhã, Casa Branca seria o terceiro alvo, segundo suspeitas as agências do governo dos EUA, mas foi poupada pela queda, na Pensilvânia, do avião que deveria atingi-la (REZENDE, 2009). “O mundo assistiu aos atentados e solidarizou-se com os Estados Unidos, então governado pelo republicano George W. Bush” (DAMIN, 2009, p. 67). Diante da atmosfera de drama e terror, naquele dia viu-se as mais ruidosas cidades dos Estados Unidos se silenciarem: Nova York, Washington, entre outras grandes cidades fecharam suas instituições governamentais e comércio por um dia, voos foram cancelados, jogos de baseball adiados, Disneylândia e *Disney World* fechados. Mesmo os escritórios do regionais do McDonalds fecharam suas portas (KELLNER, 2003, p. 53).

Aguardou-se, portanto, qual seria a resposta do governo dos EUA frente às agressões. O impacto do 11 de setembro sobre a psique estadunidense representou a revelação da vulnerabilidade do país, um choque que tal nação não havia experimentado, e a sensação de que os atentados seriam um marco, depois dos quais o país nunca mais seria o mesmo (BARBOSA, 2002, p. 76). Em discurso proferido à nação nove dias após os atentados, George W. Bush delineia qual seria o tom das ações do governo, declarando que “os inimigos da liberdade cometeram um ato de guerra” (BUSH, 2001, tradução nossa) contra os Estados Unidos. Para Bush, os terroristas colocaram a liberdade em risco justamente por odiar os direitos garantidos aos cidadãos dos EUA. A resposta para “lutar e ganhar essa guerra” (BUSH, 2001, tradução nossa) seria, portanto

[...] direcionar todo recurso e comando – cada meio de diplomacia, cada ferramenta de inteligência, cada instrumento legislativo, cada influência financeira, e cada arma de guerra necessária – para destruir e derrotar a cadeia global de terrorismo. [...] Os americanos não devem esperar uma única batalha, mas uma longa campanha diferente qualquer outra que tenham visto (BUSH, 2001, tradução nossa).

Apesar do dos atentados em Nova York não terem afetados as estruturas internas do país (HOBBSAWM, 2007, p. 135), o governo republicano declarou formalmente, no dia 14 de setembro, estado de emergência nacional, utilizando-se da *Lei de Emergências Nacionais* de 1973. O texto da Lei traduz a ideia que “há uma ameaça existencial que coloca em perigo o funcionamento das atividades do governo, sendo que medidas emergenciais precisam ser tomadas para contornar a crise e minar a ameaça” (DAMIN, 2009, p. 68). O decreto de emergência nacional não apenas expõe publicamente a situação crítica na qual encontra-se o Estado, mas principalmente garante uma maior liberdade ao chefe do Executivo no combate ao inimigo. Tal declaração, somada à aprovação no Congresso da Autorização para o Uso da Força Militar<sup>13</sup> geral e flexível em relação à permissão do uso da força militar contra os autores do 11 de Setembro - ampliavam o poder argumentativo do Executivo, o qual defendia que os Estados Unidos estaria vivendo uma situação de guerra (DAMIN, 2009 p. 69).

Rubens Antônio Barbosa (2002, p. 75), destaca a posição central dos Estados Unidos no cenário internacional - a qual foi desafiada pelos atentados - para analisar a resposta do governo, que segundo o autor, foi feita “ao mesmo tempo de unilateralismo, de intervencionismo e do

---

<sup>13</sup> *Authorization for Use of Military Force* (AUMF)

eventual e bem medido apelo ao multilateralismo e à cooperação seletiva, sob a forma de alianças parcerias”.

[...] Contrariamente a conflitos anteriores (Guerra do Golfo, por exemplo), em que os EUA buscaram legitimar sua ação intervencionista através de alianças estratégicas com outros países ou entidades multilaterais, o 11 de setembro, ataque direto à própria essência do *ser* americano, trouxe, na percepção de que constituía uma luta entre o bem e o mal, elementos que legitimavam uma reação imediata unilateral. A rede de apoio e solidariedade que rapidamente se construiu em torno dos EUA não foi, nesse sentido, propriamente reivindicada por aquele país, mas sim esperada como fato natural (BARBOSA, 2002 p. 75).

Retornando ao discurso do presidente Bush, o republicano alega que todas as demais nações teriam uma escolha para fazer: estar com os Estados ou contra (BUSH, 2001). Essa dicotomia entre o *bem* e o *mal*<sup>14</sup> irá segui-lo nos discursos presidenciais subsequentes e orientar as ações de combate ao terrorismo<sup>15</sup>, representadas em forma de autodefesa interna e externa.

Nas semanas que seguiram aquela terça-feira de setembro, a comunidade global pareceu estar desenvolvendo uma estratégia que fosse eficiente para combater o terrorismo e prender suspeitos de envolvimento o grupo terrorista Al Qaeda, bloqueando suas redes de financiamento e esforçando-se em mecanismo e políticas internacionais para essa empreitada. O que parecia ser uma campanha contra o terrorismo tornou-se, repentinamente, em uma verdadeira guerra. Rejeitando uma resposta multilateral por meio das Nações Unidas (ONU) ou da Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN), a solução para o terrorismo global do Estados Unidos aparece em forma de um ataque militar de grande escala ao Afeganistão, autorizado pela administração Bush em outubro de 2001 com o objetivo de “aniquilar a rede (terrorista) de Bin Laden e destruir o regime Talibã, o qual permitiu que a Al Qaeda operasse em seu país”

---

<sup>14</sup> A percepção ideológica de que os atentados de 11 de setembro constituíram um ataque contra o bem pelo mal desestimula a discussão em torno das raízes mais profundas do terrorismo, tais como os problemas sociais estruturais em países do Oriente Médio bem como a política externa dos países ocidentais para aquela região. O mais notório exemplo dessa dicotomia foi a adoção do termo *eixo do mal*, utilizada pelo presidente Bush pela primeira vez em Discurso sobre o Estado da União no dia 29 de janeiro de 2002, e repetido diversas vezes para se referir a governos considerados hostis ou inimigos, acusados de possuírem armas de destruição em massa ou de apoiarem o terrorismo.

<sup>15</sup> O conceito de terrorismo tem aparecido de diferentes maneiras, dependendo bastante da finalidade política de sua aplicação. De acordo com Wardlaw (1982, p. 16), o terrorismo político consiste no uso, ou na ameaça do uso, da violência por um indivíduo ou um grupo, atuando contrariamente a autoridade estabelecida; quando essa ação é designada a criar extrema ansiedade, induzindo o medo em um determinado grupo maior do que as vítimas diretas, na tentativa de coagir tal grupo para alcançar suas demandas políticas. Na definição utilizada pelo Departamento de Estado dos Estados Unidos, o terrorismo seria uma violência premeditada e motivada politicamente promovida contra um não-combatente por grupos subnacionais ou agentes clandestinos, usualmente buscando influenciar uma audiência.

(KELLNER, 2003, p. 71, tradução nossa).

A *metáfora*<sup>16</sup> da guerra contra o terror concretiza-se em um arsenal de guerra bem real. Pouco foi discutido, de maneira profunda, sobre o que seria a guerra contra o terrorismo, dado irrelevância do conceito “diante da demanda popular por retaliações militares” (DAMIN, 2009, p. 76). O autor defende que tal expressão foi cunhada em um momento de comoção nacional, em uma sociedade atemorizada e com certa “dose de vingança” contra os articuladores dos atentados (DAMIN, 2009, pg. 75). Desenhava-se um cenário de instabilidade, insegurança e medo, fomentados pelas predileções da mídia tradicional – jornais impressos, programas de rádio e televisão – e pelo governo, que contava com a *paciência* dos cidadãos para fazer o que *fosse necessário* para combater novas ameaças terroristas, o que traduziu-se também em medidas intrusivas para a defesa – contraditória – das liberdades civis<sup>17</sup>.

Segundo dados do Departamento de Justiça do governo estadunidense (2006), o apoio legislativo que o governo Bush necessitava vem em outubro de 2001 com aprovação do Ato Patriota, com 83% de votos na Câmara dos Representantes e 98% no Senado. A partir de tal Lei, composta por dez seções, a polícia federal passa a ter maior autoridade para coletar e compartilhar evidências advindas de comunicações eletrônicas por meio de avançadas tecnologias; criaram-se novos crimes federais, além do aumento as penas para os já existentes e do ajuste do procedimento criminal federal vigente, nomeadamente ao que diz respeito a atos de terrorismo. Quanto aos imigrantes, modificou-se à lei de imigração, aumentando a capacidade das autoridades federais para, de acordo com a análise do especialista Charles Doyle (2001, tradução nossa),

[...] impedir terroristas estrangeiros de entrar nos EUA, para deter suspeitos de terrorismo estrangeiros, para deportar terroristas estrangeiros e para atenuar as consequências adversas advindas da imigração para as vítimas estrangeiras do 11 de Setembro.

Dentre outras predisposições, a Lei permitiu a criação de um Fundo especial de contraterrorismo, além de garantir ao presidente poder emergencial sobre a economia quando em face a ameaças extraordinárias à segurança nacional, política externa ou bem estar econômico (DOYLE, 2001, p. 02). Para a Senadora Dianne Feinstein (2001), diante dos terríveis

---

<sup>16</sup> A declaração de uma guerra contra o terrorismo pelo Presidente Bush – mais uma metáfora do que um estado jurídico legal – evocou politicamente o uso da imagem de um presidente em tempo de guerra (OWENS, 2006).

<sup>17</sup> Por presente trabalho tratar de aspectos da política estadunidense, consideram-se as liberdades civis garantidas na Declaração dos Cidadãos dos Estados Unidos (*United States Bill of Rights*).

acontecimentos de setembro daquele ano, questionou-se se o governo teria as ferramentas essenciais para evitar tal evento. A conclusão, segundo a Democrata, é que ele não possuía os instrumentos necessários e essa Lei viria para mudar isso. Enquanto isso, o parlamentar Republicano Joe Pitts (2001), seguindo a mesma lógica da Senadora, afirmava ser o Ato Patriota uma resposta de senso-comum a uma emergência internacional, uma vez que os ataques de 11 de Setembro representaram o começo de uma “nova Era na história” (PITTS, 2001, tradução nossa). Para o parlamentar, os Estados Unidos estavam em guerra e era necessário dar ao país as ferramentas necessárias para ser vitorioso.

Dotado, então, de tais justificativas e apoio de bipartidário, vemos ampliar-se o sistema de vigilância nos Estados Unidos a nível internacional – para desmembrar as redes terroristas instaladas em mais de 60 (sessenta) países, como alegou o presidente Bush (2001) – e em próprio solo estadunidense, para evitar que terroristas agredissem novamente a liberdade dos cidadãos daquele país. Tal liberdade foi, no entanto, acometida pelo próprio sistema de segurança nacional estruturado, revelando o “caráter predominantemente violento - e não protetor - da vigilância” (CANIATO; NASCIMENTO, 2007 p. 43). Regras de censura e restrição de liberdades civis pelo Estado, foram, nas palavras de Cristina Pecequillo (2013, p. 21),

[...] sistematizadas no Ato Patriota (2001), lei de combate ao terror que permitia a prisão de suspeitos de ataques terroristas, espionagem de cidadãos, encarceramento sem direito a advogado (...). Resultaram, também, nos memorandos internos autorizando a tortura, redefinida como práticas de interrogatório mais duras, e no caráter de prisioneiros, vistos não mais como soldados, mas combatentes inimigos, sem pátria, somente com afiliação de grupos terroristas. Estas posturas resultaram nos escândalos de maus tratos de prisioneiros na base norte-americana de Guantánamo em Cuba, nas instalações de Abu Graib no Iraque e em instalações secretas da CIA em outros países.

Segundo relatório de 2005 do Comitê de Repórteres para a Liberdade de Imprensa<sup>18</sup> nos Estados Unidos, a atmosfera de terror induziu os funcionários públicos a abandonarem a cultura de abertura do país e a optarem pelo sigilo como forma de garantir a segurança. No início, esperava-se que esse movimento fossem temporário e que apenas medidas de emergência fossem adotadas, o que não foi o caso. O documento levanta um histórico das medidas restritivas do governo entre setembro de 2001 a agosto de 2005, como por exemplo a declaração emitida pela Casa Branca em dezembro de 2001, a qual afirmou o poder do Presidente de reter do Congresso

---

<sup>18</sup> *The Reporters Committee for Press Freedom.*



informações cuja divulgação poderia prejudicar as relações externas, a Segurança Nacional, os processos deliberativos ou o exercício das funções constitucionais do executivo. No mesmo sentido, assume-se como responsabilidade do diretor da Agencia Central de Inteligência<sup>19</sup> (CIA) proteger fontes e métodos de inteligência e outros assuntos excepcionalmente sensíveis. Ainda naquele mês, o presidente dos EUA anuncia que todos os capturados na luta contra o Talibã e Al-Qaeda seriam presos na Baía de Guantánamo, em Cuba, recusando-se revelar suas identidades.

Ao tratar dos significados e implicações da vigilância na contemporaneidade, Caniato e Nascimento (2007, p. 44) utilizam a seguinte definição do termo: “ação ou efeito de vigiar, refere-se ao ato ou ao resultado de um indivíduo ou um grupo estar em um estado de alerta permanente”. Ulrich Beck (2002) argumenta que a sociedade contemporânea pós-11 de Setembro transformou-se em uma *sociedade de risco*, dotada de um sentimento intenso de insegurança e ameaça à ordem social, levando à construção de um *Estado-Nação de Vigilância* que ao dinamizar políticas de supervisão e controle, coloca em risco as liberdades democráticas. Como destacado por Jean Delumeau (1989), segurança consiste em tranquilizar e proteger o público, não em perturba-lo e preocupá-lo.

Para Abeche (2003, p. 151 apud CANIATO; NASCIMENTO, 2003), quando um Estado faz uso de recursos de vigilância sobre sua população, tal proposta aparece como um “antídoto para a insegurança e o medo advindos da violência disseminada, não apenas no âmbito mais restrito, mas até em âmbito global”. Legislações governamentais favoráveis ao aumento do controle e supervisão de populações foram adotadas e incentivadas - não apenas nos Estados Unidos, mas também em outros países que sofreram atentados terroristas, tais como Reino Unido e Espanha – com o pretexto de proteção dos cidadãos das ameaças do terrorismo e criminalidade (ESTÊVÃO, 2014). Em prol da “segurança mundial” (BUSH, 2002), o governo emprega sua capacidade tecnológica em um sistema autorizado, por exemplo, a interceptar conversas em busca de suspeitas de alinhamento a grupos terroristas e a coletar das empresas aéreas os dados dos passageiros com destino a EUA antes mesmo de entrarem no avião, como seu itinerário e detalhes de pagamento<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> *Central Intelligence Agency*.

<sup>20</sup> O *Passagens Name Record* (PNR) são as informações coletadas pelas companhias aéreas de cada passageiro. Após os atentados de 11 de Setembro de 2001, os Estados Unidos passa a fazer um monitoramento mais rígido e intenso dos voos que chegam em seu território. Uma das medidas adotadas para isso é o compartilhamento de tais dados com as autoridades estadunidenses, que os utilizam para na construção e controle da sua lista de suspeitos de alinhamento

Em um panorama em que o governo e mídia reproduzem o temor da *América sob ataque*, a definição de Stanley Cohen (1972) de *pânico moral* revela-se ainda mais pertinente. Segundo Cohen (1972), as sociedades parecem ser sujeitas a períodos de pânico moral quando

[...] uma condição, episódio, pessoa ou grupo de pessoas emergem e passam a ser definidas como ameaça aos valores sociais e interesses; sua natureza, é então, apresentada de uma forma estilizada e estereotipada pela mídia de massa; as barricadas morais são manejadas por editores, bispos, políticos e “pessoas de bem”. Experts socialmente reconhecidos pronunciam seu diagnóstico e soluções; a condição então desaparece, submerge ou se deteriora e então se torna mais visível. Algumas vezes o objeto do pânico é um pouco romantizado e outras vezes ele é algo que já existiu tempo suficiente, mas de repente aparece como protagonista. Algumas vezes o pânico passa e é esquecido, exceto no âmbito do folclore e da memória coletiva; outras vezes ele tem repercussões mais sérias e duradoras e pode produzir mudanças legais, nas políticas sociais ou mesmo na maneira em que a sociedade o concebe (COHEN, 1972, p. 01, tradução nossa).

Durante a Guerra Fria, os Estados Unidos tinha bem claro o seu objeto de pânico. O Comunismo aparecia como seu principal inimigo e ameaça a ser combatida. Para Cristina Pecequilo (2013, p. 20), os atentados contribuíram para que, internamente, as forças neoconservadoras construíssem um novo inimigo: o terrorismo fundamentalista islâmico de caráter transnacional. Em troca de proteção contra tal perigo, a sociedade estadunidense pareceu concordar com as regras de censura a restrição de liberdades pessoais pelo Estado.

Em pesquisa feita pela *ABC News* entre 25 e 29 de setembro de 2002, o público respondeu se, pessoalmente, eles sentiam que os esforços antiterroristas do governo se intrometiam sem suas liberdades civis ou não. Apenas 17% das respostas afirmavam ter mínima ou grande intromissão, enquanto 80% declararam não haver nenhuma interferência e 3% não tinham opinião sobre o assunto (EPSTEIN et al., 2005 p.19). A resposta mais concreta da população às medidas da administração Bush pôde ser observada nas eleições de 2002 de meio de mandato, quando os republicanos passam a ter o controle tanto da Câmara como do Senado (PECEQUILO, 2003, pp. 20-21).

Erica Rezende (2009, pp. 133-134) explica que ao agir em nome “da preservação e defesa do corpo social interno, o Estado constrói o outro externo a ser combativo, impõe sua visão de mundo específica e reinscreve o sentido do senso comum da coletividade em que disciplina e

---

com terrorismo. Para melhor discussão entre o uso segurança pública e os direitos privados, envolvendo particularmente a o PNR, recomenda-se o relatório publicado em 2007 no parlamento britânico intitulado “*The EU/US Passenger name record (PNR) agreement*”.

pune desvios internos”. Essa reconfiguração do senso comum é o que, para a autora, permite que determinadas normas, políticas e valores sejam implementados em situações de crise e impensáveis antes dela. Ou seja, o que em um outro contexto histórico seriam inaceitáveis passa a ser “não somente aceitável mas a única opção possível” (REZENDE, 2009, pp. 133-134).

A opção adota pela Doutrina Bush – também conhecida como Doutrina Preventiva - foi o envolvimento em guerras assimétricas com países menores e grupos privados transnacionais, reafirmando o retorno em sua política externa o unilateralismo e a introdução do conceito de prevenção para definir suas ações. Os Estados Unidos buscava agir de forma decisiva contra seus inimigos para evitar as ameaças, antes mesmo que elas surgissem. Por meio do combate militar, os objetivos da Doutrina eram proteger a democracia e impedir que ataques similares aos de Nova York ocorressem (PECEQUILO, 2013, p. 22). Para Pecequilo (2013, p. 23), ao passo Guerra do Iraque (2003 – 2011) representou a oficialização dessas posturas, contribuiu da mesma forma para a crise hegemônica dos Estados Unidos, tanto em termos materiais e ideológicos. Joseph Nye (2005) defende que, apesar do país ter muitos recursos de *soft power*, o engajamento militar da Guerra Global Contra o Terrorismo (GWT) diminuiu seu potencial.

Paralelamente aos esforços militares no Oriente Médio e Ásia, a guerra de ideias por meio dos esforços de propaganda na Era Bush foi, na maioria dos casos, desastrosa – perdendo mais corações e mentes dos que conquistando (KELLNER, 2003 p. 04). Por outro lado, entre Setembro de 2001 e a empreitada militar no Iraque de 2003, o comportamento governamental em face ao fenômeno do terrorismo pouco foi questionada por aquela que exerceu um papel particular nesse contexto: a mídia estadunidense.

## 2.3 O ESPETÁCULO DAS IMAGENS DE TERROR

Durante o dia 11 de setembro de 2001, o mundo assistiu a um dos espetáculos midiáticos mais dramáticos da história, desdobrando-se tanto por meio das câmeras e comentaristas de programas de televisão, quanto por espectadores ao redor o globo. Imagens exibiam a segunda torre do World Trade Center explodir após ser atingida por um avião, seguidas por cenas de feridos fugindo das cinzas e destroços voando pelo ar. Pânico, colapso e desastre. A imagem de um terceiro avião atingindo o Pentágono às 9h45min da mesma manhã colaram o espetáculo em um nível ainda mais sério: se o *World Trade Center* representava a economia globalizada, o

Pentágono era o símbolo do poder militar imperial dos Estados Unidos (KELLNER, 2003, p. 50). Simultaneamente violentava-se a sociedade estadunidense, o sistema de segurança nacional, a imagem dos Estados Unidos perante a comunidade internacional e toda a cultura de estratégia<sup>21</sup> do país.

Aparentemente, umas das nações mais poderosas do mundo estava vulnerável a ataques em próprio território em uma escala antes unimaginável. O *espetáculo do terror* (KELLNER, 2003) dominou a mídia mundial e traumatizou os cidadãos estadunidenses mais do que qualquer outro acontecimento da memória recente. Em sua primeira e breve aparição após os atentados, Bush (2001, tradução nossa) declara que “a Liberdade foi atacada nessa manhã por um covarde sem rosto”. Para Douglas Kellner (2003, pp. 50-52), o governo dos Estados Unidos parecia estar perdido naquela terça-feira de setembro. Enquanto o prefeito nova yorkino não saía dos holofotes da mídia, peças-chave da administração Bush eram pouco visíveis. De acordo com relatório da Comissão Nacional sobre os Ataques terroristas (2004, p. 35), a maior parte das agências federais apenas tomaram ciência do que estava acontecendo quanto transmitido pela CNN.

Naquele dia, foi a televisão quem predominou como informativa, revelando ao vivo para público global um perturbador espetáculo de terror. De acordo com a perspectiva do cientista político Rajeev Bhargava (2005) as vítimas dos atentados não foram apenas submetidas à um trauma físico ou mental; elas receberam e carregaram uma mensagem: a partir de daquele momento cada indivíduo viverá com a pavorosa noção da própria vulnerabilidade – mensagem que foi transmitida primeiramente para os aqueles que estavam em Nova York e em Washington e rapidamente para “todos os cidadãos do mundo democrático” (BHAGAVA, 2005). Em apenas algumas horas, os ataques de 11 de Setembro quebraram a barreira entre a realidade e o mundo imaginário. A ameaça havia se tornado real e o choque simbólico disto foi imenso<sup>22</sup>. Em frente às

---

<sup>21</sup> A cultura de estratégia de um país varia de acordo com sua geografia, recursos, história, experiência, sociedade e estrutura política. É estabelecida a partir de crenças compartilhadas, premissas, modos de comportamento que foram a identidade coletiva e suas relações com outros grupos, o que determina os fins e meios apropriados para se alcançar objetivos de segurança. No caso dos Estados Unidos, a sua cultura estratégica enfatiza o idealismo liberal e considera a guerra uma descontinuidade da política. A cultura militar americana, também chamada de *American way of war* enfatiza estratégias diretas e uma abordagem industrial para a guerra e a utilização do poder de fogo e intensa tecnologia no combate (MAHNKEN, 2006, pp. 3-4).

<sup>22</sup> Alguns especialistas falam da noção de choque moral, conceito originalmente trabalhado pelos autores James Jasper e Jane Poulsen (1995), para explicar as reações do 11 de Setembro. Um choque moral aconteceria quando um evento público ocorre inesperadamente e recebe uma grande quantidade de publicidade, alcançando um tal sentimento em um indivíduo que ele se tornaria inclinado para a ação política. Quando aplicado ao drama público e à mídia, a

telas de televisão, a comunidade tramitou do status de plateia para personagens envolvidos em uma realidade onde seus medos haviam sido concretizados (VALANTIN, 2005, p. 89).

Desde o princípio, tornava-se claro que os acontecimentos de 11 de Setembro se difundiriam por meio do circuito das múltiplas mídias. Sejam os terroristas, a internet, ou o horário nobre: a maioria das redes parecia igualmente hábil na propagação da violência, medo e mesmo desinformação, uma vez que pouco poderia ser confirmado até então. Por um momento prolongado os espectadores foram imersos nas imagens trágicas de destruição e perda que induziram um estado de emergência e trauma em todos os níveis da sociedade (DERIAN, 2002). O intenso volume de cobertura da mídia dedicado aos ataques e suas consequências foi surpreendente, bem como fervor do público buscando e consumido as novidades sobre os eventos (MONAHAN, 2010).

Durante as últimas décadas, grupos terroristas vem construindo cenários de assombro para promover suas causas, atingir adversários e atenção e publicidade a nível internacionais. O 11 de Setembro não foi o primeiro ato terrorista com ampla cobertura da mídia. Ademais, houveram muitas outras ações, tanto nos Estados Unidos como em outros países. Dentre suas formas de atuação, sequestros de avião tem sido a mais tradicional, como por exemplo quando em 1970 a Frente Popular para libertação da Palestina sequestrou três aeronaves ocidentais forçando-as a aterrisar no deserto jordaniano e, então, incendiando-as. O que ficou conhecido como *Setembro Negro* foi tema de longa metragens, assim como séries de televisão. Da mesma forma, o sequestro de atletas israelenses nas Olimpíadas de Munique de 1972 foi também objeto de espetacularização midiática, resultando até mesmo em documentário vencedor de Oscar<sup>23</sup>.

Osama Bin Laden já havia utilizado o espetáculo como instrumento para promover sua agenda, a exemplo quando seu grupo atacou embaixadas estadunidenses na África no ano de 1998. Em 2001, o alvo foi o solo dos Estados Unidos, território que desde o ataque japonês a Pearl Harbor durante a II Guerra Mundial não havia sido violado. Assim, o assombro criado a partir dessa situação girou em torno de terroristas estrangeiros comprometidos a causar o máximo de destruição possível nos Estados Unidos. “Um drama sem a certeza de um *final feliz*” (KELLNER, 2003, p. 53, tradução nossa).

---

definição de choque moral de Jaspes e Poulsen assume três componentes: o evento, o sentido de indignação que este produz e a ação política (MONAHAN, 2010).

<sup>23</sup>Documentário *Munique, 1972: Um dia em Setembro* (Kevin McDonald, 1999).

De acordo com o documentário da HBO *In Memoriam: New York City* (Brad Grey, 2002), o 11 de Setembro foi o evento mais documentado da história. Como outros grandes episódios – tal quais as mortes de John F. Kennedy Jr. em 1963 e da Princesa Diana nos anos 1990 –, notícias e desdobramentos foram transmitidos de forma contínua, sem comerciais, nos três dias seguintes aos atentados. Com o fluxo de imagens, crescia também o número de experts políticos e militares comentando o evento, tentando esclarecê-lo para o público e delinear qual cenário se formaria a partir de então. Segundo Kellner (2003, p.54), nas principais redes televisivas<sup>24</sup> os principais comentaristas tinham relações estreitas com o Pentágono, usualmente exprimindo seu ponto de vista, a exemplo o Senador republicano John McCain e os antigos Secretários de Estado Henry Kissinger e James Baker, entre outros advogados de longa data do complexo industrial militar que logo classificaram os atentados como um ato de guerra, clamando por retaliações militares (KELLNER, 2003).

Contribuindo para gerar, sustentar e difundir o desejo do público por uma intervenção militar, nos dias que se seguiram o 11 de Setembro, foram transmitidos - trecho por trecho, em pequenos detalhes – os danos causados às vítimas dos bombardeamentos. As câmeras foram mantidas no *Ground Zero*, como passou a ser referido o local onde estavam as Torres Gêmeas, documentando toda a destruição e o drama da busca pelas vítimas. Além disso, a imagem de Bin Laden e da Al Qaeda como personificações do mal foi construída a cada nova reportagem (KELLNER, 2003, p. 57). Nesse mesmo sentido de drama e emergência, e para ter certeza de que os telespectadores estavam conectados à história narrada – assim como seus aparelhos televisivos – os canais renovavam os boletins destacando os ataques terroristas e suas consequências. As corporações midiáticas produziam novos enquadramentos do evento em uma velocidade prodigiosa, construindo-o enquanto ainda desenrolava-se, gerando novos gráficos impactantes visualmente para capturar a atenção do telespectador (KELLNER, 2003, p. 57). Para Derian (2002), com a velocidade das informações, não bastava a estratégia de estar a par das tomadas de decisão do oponente, mas a também da própria construção da sua imagem. Segundo Jean-Michel Valantin (2005, p. 90), a repetição das imagens dos ataques criou algo novo na própria história da mídia mundial ao utilizar códigos cinematográficos e o próprio público testemunhava se sentir fora da realidade, mas sim dentro de um filme.

---

<sup>24</sup> A ABC (*American Broadcasting Company*), a CBS Television Studios e a NBC (*National Broadcasting Company*) são consideradas três maiores e tradicionais redes de televisão comerciais dos Estados Unidos.

Em discurso feito para o Congresso no dia 20 de Setembro de 2001, o presidente Bush declarou a guerra ao terrorismo, descrevendo o conflito como uma luta entre “aqueles que governam através do medo”, e que querem destruir nossos bens e liberdades, contra “aqueles que estão do lado da liberdade” (BUSH, 2001). Com esse discurso polarizado, o presidente assume a lógica que que *nós* somos a força do bem e *os outros* a força das trevas. O próprio termo “mal” utilizado é carregado de um tom arcaico e místico. A retórica hiperbólica do presidente Bush é um exemplo como, em seus discursos, a comunicação foi feita por meio de códigos, para uma audiência específica a qual Kellner (2003) afirma ser a direita cristã estadunidense. Conforme aponta Valantin (2005, p. 85), a estratégia de polarização em torno da ideia de uma ameaça externa traduz-se na tentativa construção do alicerce em torno de um consenso nacional. Por outro lado utilizar termos que demonizavam Bin Laden também apresentava um efeito contrário a seu objetivo principal ao elevar *status* deste no mundo árabe, como um *herói* que enfrentou o Ocidente, assim como enfurecia aqueles que achavam esse tipo de discurso polarizado um insulto (KELLNER, 2003).

Jamie Dettmer (2002) destaca essa outra faceta dos esforços antiterroristas do governo Bush para obter apoio dos estadunidenses e para conseguir aprovar propostas, como o estabelecimento do *Departamento de Segurança Interna dos Estados Unidos*<sup>25</sup>. De acordo com o autor, os Estados Unidos arriscavam abater-se em uma emboscada como outros países democráticos que lutaram contra o terrorismo. Seus oficiais estariam proporcionando aos terroristas o que Margaret Thatcher em 1980 nomeava *oxigênio da publicidade*<sup>26</sup>.

A líder do Parlamento britânico era consciente sobre o papel da mídia durante a problemática no Norte da Irlanda – situação que acabou transbordando na principal ilha da Bretanha em forma de carros-bomba e assassinatos. Ela responsabilizava a mídia pela cobertura exaustiva do IRA (*Irish Republican Army*) e outros grupos paramilitares. Considerando que o objetivo dos terroristas é propagar o medo, a intensa cobertura da mídia britânica dos atos

---

<sup>25</sup> *United States Department for Homeland Security*. De acordo com relatório a Comissão Nacional dos Ataques terroristas aos Estados Unidos (2005), também conhecida como Comissão 9-11, O *Department of Homeland Security* foi estabelecido para consolidar todas as agências domésticas responsáveis pela segurança das fronteiras estadunidenses e da infraestrutura nacional. Sua função é identificar elementos do nosso transporte, energia, comunicação, finanças e outras instituições que precisam ser protegidos, desenvolver planos para assegurar essa infraestrutura e desenvolver mecanismos para que o país se torne mais preparado. Isso implica também ter uma boa relação com o trabalho das agências preexistentes que foram trazidas para dentro desse departamento.

<sup>26</sup> *Oxygen of publicity*.

terroristas se tornou um elemento chave para assustar o público britânico e desorganizar o *establishment* britânico. Por outro lado, impedir o “fornecimento de oxigênio” (DETTMER, 2002, tradução nossa) pode ser complicado para um governo. A tentativa pode levar a um maior enriquecimento da atmosfera do terrorismo, bem como proporcionar o enfraquecimento dos próprios valores que um governo democrático pretende defender (DETTMER, 2002). Chamadas pessoais da Secretária de Estado dos EUA Condoleezza Rice aos chefes das redes de televisão pedindo-lhes para que considerassem a seleção e edição de vídeos da Al-Qaeda sob a justificativa de que poderiam haver mensagens codificadas em seus discursos; ou mesmo as imagens da campanhas aéreas e intervenções em solo afegão constantemente filtradas pelo Pentágono são alguns dos exemplos das contradições democráticas do período (DERIAN, 2002).

[...] Atualmente, com os ciclos de notícias 24h, satélites de TV e um padrão editorial que permite muita especulação e análises com informações fracas serem transmitidas na mídia, o lado perigoso do papel da mídia no confronto com os terroristas ficou maior ainda. A hiperatividade da mídia estadunidense tem levado o país a se sentir em Belfast ou em Beirute em níveis de problemas. O público está apavorado. (DETTMER, 2002).

No entanto, não podemos atribuir a responsabilidade apenas à mídia. Discursos e ações do governo Bush também assustaram a população, como comentários do Vice-presidente Dick Cheney, do Secretario de Defesa Donald Rumsfeld e do Diretor do FBI Robert Mueller sobre a ideia de que os terroristas poderiam ter acesso a armas nucleares (DETTMER, 2002). Na perspectiva de Dettner (2002), não seria errado o esforço maciço das relações públicas dos Estados Unidos, uma vez que o país precisa se preparar para se defender e para prevenir futuros ataques. Contudo o autor reconhece que exagerar os riscos, independentemente dos motivos, poder tornar-se um jogo perigoso como o medo da população, facilmente desequilibrar o controle e forçar o governo a atitudes mais extremas no país e no exterior.

Em relação ao que fazer com esse *inimigo desumanizado*, a colunista de direita Ann Coulter proferia para o público sua prescrição: os estadunidenses sabiam onde os *maníacos* estavam; os Estados Unidos deveria invadir seus países, matar seus líderes e converter seu povo ao cristianismo. Ao passo que eram transmitidos ao vivo discursos como o de Coulter, o Pentágono organizava sua luta contra o terrorismo por meio da Operação Liberdade Duradoura<sup>27</sup> e o Secretario de Defesa Paul Wolfowitz declarava que os Estados Unidos utilizariam todos os

---

<sup>27</sup> *Operation Infinite Justice.*



seus recursos para uma retaliação “sustentável efetiva, não apenas capturando os líderes das redes terroristas, mas removendo seus santuários e acabando com os patrocinadores do terrorismo (KELLNER, 2003, pp. 64-65). O próprio presidente George W. Bush em discurso para os cidadãos dos EUA no dia 15 de setembro de 2001 delineava o caráter da resposta do Estados Unidos à problemática:

[...] a vitória contra o terrorismo não vai acontecer em uma única batalha, mas em uma série de ações contra as organizações e contra aqueles que as abrigam e apoiam. Nós estamos planejando uma ampla e sustentável campanha para proteger nosso país e erradicar o mal do terrorismo [...]. Americanos de todas as fés e origens estão comprometidos com esse objetivo” (BUSH, 2001).

A repetição das imagens dos ataques terroristas aos Estados Unidos foi interrompida na CNN por imagens ao vivo mediante uma videoconferência com o correspondente Nik Robertson em Cabul, capital do Afeganistão. Robertson mostrava a cidade sob ataque e as imagens da CNN expunham bombas explodindo, fragmentos de artilharias aéreas em chamas e um aparente ataque à capital afegã. As imagens de Cabul sendo bombardeada por mísseis, seu depósito de combustíveis incendiado, explosões e frações de munições pelos ares elevaram o nível do intenso drama instaurado e transformaram os eventos do dia em um espetáculo global. As imagens noturnas da Guerra naquele distante Oriente Médio levaram os telespectadores à recente memória da Guerra do Golfo, causando a impressão de que uma guerra global mais uma vez explodia ao vivo televisão. (KELLNER, 2003, pp. 55-56)

O mundo parecia estar entrando em um estado de caos, levando a possibilidade de uma guerra global para a vida cotidiana das pessoas. O drama da CNN no Afeganistão consistia em um bombardeamento de Cabul pelas tropas da Aliança do Norte, grupo de oposição ao governo afegão, que acreditava que o líder do país, Ahmad Masoud, havia sido assassinado no dia anterior. A Aliança, então, bombardeou o depósito de armas do Talibã a partir de helicópteros. A montagem da CNN promovia uma estranha antecipação da Guerra ao Terror que em breve emergiria no Afeganistão. No dia 7 de outubro de 2001, George W. Bush anunciava começo de uma campanha militar no Afeganistão para destruir a rede terrorista Al Qaeda e o regime do Talibã, que a acolhia. (KELLNER, 2003, p. 56).

A campanha global contra o terrorismo precisaria de coordenação em vários *fronts*: financeiro, legal, político e militar. Do ponto de vista legal e judicial, a administração Bush falhou na construção de uma aliança internacional contra o terrorismo, dada sua abordagem

unilateral e centrada em uma resposta armada<sup>28</sup>. Além disso, a base da Doutrina Bush<sup>29</sup> disseminando constantemente a ideia de Eixo do Mal<sup>30</sup> colocou-o em uma posição de isolamento, carregando sua própria guerra contra o terrorismo e desfavorecendo uma real campanha internacional e multilateral. Quanto mais crescia a ideia de ameaça vinda de outros países, mais difícil se tornava o apoio multilateral. O envolvimento militar dos Estados Unidos tornava ainda pior a imagem dos Estados Unidos diante do mundo Árabe, Islâmico e mesmo em um âmbito global (KELLNER, 2003, p. 02-03). Quanto maior era o esforço bélico, maior também era a derrota na tentativa de melhorar as relações entre os Estados Unidos e o mundo árabe-mulçumano.

Douglas Kellner (2003) sustenta um ponto de vista crítico ao comportamento da mídia estadunidense nos meses que seguiram os atentados em Nova York. O autor argumenta que as transmissões de televisão permitindo que fossem circulados discursos agressivos e fanáticos, criando um consenso em torno da necessidade de uma ação militar imediata. Por meio de *slogans* como *Guerra na América*<sup>31</sup>, a *Nova Guerra da América*<sup>32</sup> e outras frases de efeito inflamatórias que assumiam que os Estados Unidos estavam em guerra e que apenas a resposta militar seria apropriada. A perspectiva de James Der Derian (2002) vai ao encontro do argumento de Kellner (2003). Para o pesquisador, em um estado de emergência, como em uma guerra, as primeiras imagens marcam. Não houve nenhuma tentativa inicial pela mídia ou do governo para transformar estas imagens de horror em discursos responsáveis de reflexão e de ação. Movendo-se na velocidade do ciclo de notícias e em uma corrida para julgar os acontecimento, havia pouco tempo para a deliberação, para compreender as motivações dos agressores, ou para a avaliação das potenciais consequências de uma resposta militar (DERIAN, 2002).

Segundo Kellner (2003), as rádios foram ainda mais assustadoras, perpetrando histeria e convocando a violência contras árabes e mulçumanos, exigindo uma retaliação nuclear e uma guerra a nível global. À medida que os dias foram passando, mesmo noticiários convencionais

---

<sup>28</sup> A presente pesquisa não tem por objetivo analisar as questões relacionadas a tentativa fracassada dos Estados Unidos em formar uma aliança multilateral que o apoiasse em sua empreitada militar no Oriente Médio. Para explorar tais aspectos, consultar trabalho de Cristina Pecequillo (2013) “Os Estados Unidos e o Século XXI”.

<sup>29</sup> “*You are with us or against us*”.

<sup>30</sup> Expressão utilizada pela primeira vez pelo presidente George W. Bush em seu Discurso sobre o Estado da União, em 29 de janeiro de 2002 para se referir a países hostis ou inimigos – como o Irã, Coreia do Norte e Venezuela - dos Estados Unidos e acusados de apoiarem o terrorismo e possuírem armas de destruição em massa.

<sup>31</sup> *War on America*.

<sup>32</sup> *America's New War*.

tornaram-se dramáticos nas estações de rádio, estas repletas de músicas com tom patriótico semelhantes às propagandas de guerra. Mesmo com tentativas de discussão em programas como *National Public Radio* e *Pacifica*, todo resto da programação consistia em uma propaganda que intensificava a atmosfera de terror. A *Voz da América*, serviço oficial de radiodifusão internacional do Governo Federal dos EUA e autorizado a operar exclusivamente fora do território estadunidense, passou a transmitir mensagens anti-Talibã na língua pachto<sup>33</sup> (KELLNER, 2003, p. 65).

Há uma notável questão relativa à profundidade emocional relacionada à experiência de um primeiro ataque com sérias proporções ao território continental dos Estados Unidos por seus inimigos. Os atentados representaram um assalto no sistema de defesa do país, expondo sua vulnerabilidade ao terror externo. A ideia de união de uma nação após um evento como este não é surpreendente. No entanto, em uma democracia, os meios de comunicação supostamente deveriam fornecer discussões mais abrangentes, esclarecendo o contexto histórico e promovendo um debate mais racional e eficaz sobre como lidar com o problema do terrorismo global. Ao passo que poderiam exercer tal função, os meios de comunicação no imediato pós-11 de Setembro serviram como *armas de distração de massas* (VIDAL, 2002), focando em cada minúcia da tragédia humana, no mal causado por Bin Laden e a Al Qaeda e nas virtudes da administração Bush. Um patriotismo semelhante ao que se via no país durante a Segunda Guerra Mundial.

Os Estados Unidos dispõem da matriz mais proeminente de informações, opiniões, debate, e fontes de conhecimento de qualquer sociedade na história com sua profusão de jornalismo impresso, livros, artigos, e fontes disponíveis na Internet. A pobreza de informação e de opinião na televisão representam contradição na construção da consciência contemporânea e cultura política. Assim, enquanto a televisão funcionava em grande parte como propaganda, espetáculo, e produtor de histeria em massa, por outro lado foi possível encontrar uma riqueza de análise informada e diversidade de interpretações disponíveis em mídia impressa e na Internet, bem como um arquivo respeitável de livros e artigos sobre a complexidade da política externa dos EUA e da história do Oriente Médio (KELLNER, 2003, p. 70).

Diversos intelectuais de esquerda por todo o mundo apelaram impetuosamente aos

---

<sup>33</sup> Também conhecido como afegão, é uma das línguas nacionais do Afeganistão e um dos idiomas oficiais das províncias ocidentais do Paquistão.

estadunidenses para que fossem exploradas as razões mais profundas que estariam na base do terrorismo, explicações estas que penetrariam a história de uma dúvida política externa dos Estados Unidos (BHARGAVA, 2005). De modo geral, intelectuais dos EUA reagiram com horror e desprezo, advogando serem as críticas apenas desculpas ideológicas para o terrorismo. No ano de 2002, James Der Derian, declarava haver ainda pouca coisa a ser afirmadas sobre o 11 de Setembro. Segundo o Professor, ainda era difícil intelectualmente, e mesmo politicamente perigoso avaliar o significado dos desdobramentos de um evento que se desloca em fases a cada novidade: do ataque terrorista à retaliação estadunidense; de uma campanha contra o terrorismo à primeira guerra do século XXI (DERIAN, 2002). Nas palavras de Jean Michel Valentin (2005, p. 87), são eventos “de uma complexidade rara que escapa de uma retórica simplista”.

A complexidade e contradição de ideias que circundavam o 11 de Setembro também atingiu um mais poderosos símbolos da identidade cultural dos Estados Unidos: Hollywood. Segundo John Belton (2005), um filme de guerra é, potencialmente, a forma máxima do cinema, criando condições em que expressões extremas de amor, ódio, ação, violência e morte podem encontrar sua representação. Se o cinema é, em parte, um meio adequado para a representação de espetáculo, o filme de guerra é o único capaz de maximizar esse espetáculo: os de milhares de soldados em formação de batalha explodindo pontes, navios de guerra, depósitos de munição; devastando não apenas exércitos individuais, mas nações inteiras (BELTON, 2005). Como mencionado no primeiro capítulo desse trabalho, na Segunda Guerra Mundial, houve uma grande mobilização dos estúdios de Hollywood para a produção de filmes de propaganda. Diretores como John Ford, Frank Capra, John Huston, William Wyler e George Stevens - todos, eventualmente, vencedores do Oscar - dramatizaram os horrores da guerra, mas nenhum representando os EUA ou seus soldados em uma luz negativa, raramente havendo razões para a guerra ser questionada (STEGALL, 2009, p. 02).

Valantin (2005, p. 85), por sua vez, destaca que os ataques de 11 de setembro de 2001 tiveram efeitos inesperados nas relações entre a produção de estratégias de segurança nacional e o cinema. Complexas e contraditórias correntes, como a doutrina de guerra preventiva<sup>34</sup>, atravessaram as instituições diretamente conectadas ao governo federal dos Estados Unidos e

---

<sup>34</sup> De uma forma concisa, a doutrina de guerra preventiva é baseada na ideia de que um certo número de Estados apresentam uma ameaça inaceitável para os Estados Unidos por serem hostis e possuírem armas de destruição em massa, cuja existência é conhecida pelo serviço secreto americano (VALANTIN, 2005, p. 103).

chegaram à indústria de entretenimento. Tensões entre *Hawks*<sup>35</sup> e moderados, intervencionistas e facções antimilitarismo de Hollywood ocorriam exatamente em uma situação delicada, em um momento em que os estúdios estavam adotando uma maior independência do poder político.

Assim, dadas as características dúbias e particulares do cinema no período analisado por essa pesquisa, a seguinte seção pretende problematizar o papel – e as contradições – das produções hollywoodianas no contexto do 11 de Setembro.

---

<sup>35</sup> Vocábulo em inglês para classificar aqueles que defendem uma política externa mais agressiva, baseada na força do poder militar,

### 3. O CINEMA EM TEMPOS DE TERROR

#### 3.1 CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Precedido de uma contextualização sobre o que ocorreu na sociedade estadunidense nos primeiros anos que seguiram aos eventos de setembro de 2001, em termos de vigilância da sociedade e propagação do terror pela mídia e discursos oficiais do governo federal, o presente capítulo tem por objetivo responder à pergunta basilar desta pesquisa. Portanto, busca-se entender qual o papel do cinema hollywoodiano na legitimação da Guerra ao Terror, durante o período entre a explosão das Torres Gêmeas e a invasão do Iraque no dia 20 (vinte) de março por uma coalizão militar liderada pelos Estados Unidos.

Para isso, reconhece-se os conceitos previamente apresentados no primeiro capítulo – *soft power*, diplomacia cultural e propaganda – e a sua harmonia com a realidade em que as grandes produções de Hollywood se inserem. Assim, para alcançar o objetivo central do trabalho, este capítulo será composto pela seguinte estrutura: Breve histórico sobre Hollywood e sua representação do terrorismo, assim como a personificação desta ameaça através dos atentados de 2001; A subsequente etapa visa mapear três *blockbusters* lançados em 2002, ano intermediário entre os atentados e a declaração de guerra ao Iraque: *Falcão Negro em Perigo* (Ridley Scott, 2001), *Fomos Heróis* (Randall Wallace, 2002), *A Soma de todos os Medos* (Phil Alden Robinson, 2002). Nesse momento, observa-se também a confusão entre as fronteiras da ficção e da realidade e o papel dubio que Hollywood nesse contexto particular da história dos Estados Unidos.

#### 3.2 HOLLYWOOD, TERRORISMO E O ONZE DE SETEMBRO

De um simples distrito de Los Angeles para o lar da maior parte de indústria cinematográfica dos Estados Unidos no século XX, Hollywood<sup>36</sup> é uma indústria global que

---

<sup>36</sup> Seguindo a mesma aplicação dos verbetes de Douglas Kellner (2009) , *Hollywood e cinema* – entre outras variações notáveis - serão intercalados ao longo do capítulos para descrever o cinema contemporâneo dos Estados Unidos. *Hollywood* tem sido tradicionalmente utilizado para descrever uma forma específica de produção cinematográfica, gêneros, distribuição e recepção nos EUA. Em uma era global, a geografia dos filmes americanos logicamente transcendem Hollywood. No entanto, o termo é usualmente utilizado para descrever filmes largamente financiados e produzidos por companhias nos Estados Unidos que seguem certas convenções associadas com o cinema clássico hollywoodiano – ver Bordwell, Staiger e Thomson (1985) para mais detalhes quanto ao cinema clássico de Hollywood. Por sua vez, o termo *cinema* tem diversas conotações – mais ricas do que *filme* – referindo-se

crece progressivamente alcançando as maiores bilheterias de todo o mundo. Praticamente desde o início da história do cinema, companhias de cinema dos EUA reconhecem a capacidade de exportar seu produto. Principalmente nas últimas três décadas os grandes estúdios dominam as telas ao redor do mundo, impulsionado pelas campanhas de marketing de milhões de dólares dos seus filmes e eventos (COOKE, 2007).

É notável que os filmes produzidos pelos grandes estúdios de Hollywood dominam o mercado mundial economicamente. Segundo Cooke (2007, p. 02), uma das razões para tal pode ser encontrada no próprio estilo das produções: elas são simplesmente as melhores em dar ao público o que eles querem. Ou seja, ficções orientadas por ação, no estilo continuidade<sup>37</sup> que elide a natureza do filme como um meio, permitindo que o espectador escape completamente imergindo no mundo de fantasia criado<sup>38</sup>. Seus efeitos especiais oferecem criações espetaculares ou recriações que prendem a atenção do público para uma realidade fictícia incrível, mas que convence ao parecer real em diversos detalhes. Para Nowell-Smith (1998, p. 12 apud COOKE, 2007, p. 04, tradução nossa) “Hollywood é o maior fabricante de fantasia e a sua força é incontestada”.

Em pelo menos parte da sua história, o *projeto Hollywood* – se considerado de uma forma homogênea – tem se concentrado na venda do modo de vida estadunidense para o demais países. Da Itália na década de 1930 fascinada nas salas de cinema pelos seus dramas, ao Reino Unido e Índia consumindo intensamente a versão hollywoodiana do *american dream*. Pode-se argumentar que Hollywood é tão poderoso economicamente por ser é o melhor em fornecer ao mundo a estética de cinema, estruturas narrativas atraentes, bem como mensagens mais atraentes, definindo a normas para a produção cinematográfica *mainstream*, parâmetro o qual todos os outros cinemas devem ser julgados. É Hollywood quem, em grande parte, controla quais filmes o público começa a ver, onde quer que estejam. Com a maioria das telas de cinema em grande parte do mundo reproduzindo o seu produto, é com ele que os espectadores se tornaram mais familiarizados. No entanto, essa leitura da história do cinema não leva em conta o esforço que Hollywood, juntamente com uma variedade de governos ao longo da política dos Estados Unidos,

---

também ao sistema de produção, distribuição e recepção, incluindo gêneros, estilos e estéticas, entre outras discussões que vão além dos objetivos propostos por esta pesquisa.

<sup>37</sup> Refere-se ao estilo de edição de vídeos o qual propõe estabelecer uma coerência lógica entre os *shots*, suavizando a transição entre o tempo e espaço.

<sup>38</sup> Para uma discussão mais específica sobre o estilo de Hollywood, ver Bordwell (2006).

têm colocado em ganhar domínio global nas áreas de distribuição e exibição (COOKE, 2007, p. 04).

Portanto, é preciso igualmente considerar a posição ferozmente protetora dos Estados Unidos quanto a essa posição dominante, se engajando para o aumento da desregulamentação global durante as negociações do Acordo Geral de Tarifas e Comércio (GATT) e da subsequente Organização Mundial do Comércio, com o objetivo de aumentar ainda mais sua quota em países que continuam a proteger a produção cinematográfica. Para entender esse arranjo, também não pode-se ignorar as relações de interdependência entre figuras protagonistas da indústria estadunidense de cinema, militares e políticos (VALANTIN, 2005). Como demonstrado no primeiro capítulo, enquanto na Segunda Guerra o próprio presidente Franklin D. Roosevelt convidou os maiores produtores de cinema do período para a Casa Branca, a fim de encomendar dezenas de filmes que reproduzissem o chamado à combate, durante a Guerra Fria o Ministério da Guerra estabeleceu escritório permanente em Hollywood (VALANTIN, 2005).

Nesse sentido, desde pelo menos os anos 1950 - até mesmo do início do século XX - é possível encontrar os conceitos de catástrofe e segurança nacional no imaginário daquele país. É um reflexo de uma completa produção literária e cinematográfica de ficção que resulta da sensibilização às novas ameaças, o que usualmente foi utilizado pelas organizações de defesa civil para incrementar os níveis de vigilância. Essas ficções injetavam um sentimento coletivo de guerra catastrófica eminente no universo mental dos EUA. Nas décadas de 1970 e 1980 surgia um número ainda maior de escritores de suspense fictício que envolviam política e estratégia (VALANTIN, 2005, pp. 85-88).

Muitos anos antes dos acontecimentos de setembro de 2001, o terrorismo já era um dos focos centrais do cinema hollywoodiano. Ações terroristas, tanto estatais como não estatais, se espalharam em número e poder destrutivo desde 1960, abrangendo as diversas regiões do planeta. Assim, o terrorismo tornou-se uma fonte vital de narrativas, fantasias e mitos que contribuem tanto para a indústria de entretenimento, com suas intrigas internacionais, cenários exóticos, violência gráfica, e o conflito dicotômico entre o bem e o mal. Cenas de atividades terroristas e contraterrorismo possuem um apelo cinematográfico natural, sobretudo nos EUA, permeado pela cultura de armas, violência cívica, criminalidade, e uma crescente economia de guerra. Os ataques da Al Qaeda ao World Trade Center e ao Pentágono, inevitavelmente agravaram o sentido de ameaça, guerra e catástrofe eminentes do público, alimentado pelo medo e paranoia.



Por conseguinte, a Guerra ao Terror do presidente Bush serve como pano de fundo excelente para produções da indústria cinematográfica de espetáculos violentos de alta tecnologia. (BOGGS; POLLARD, 2006, p. 335). O 11 de Setembro estava destinado a inspirar um novo ciclo de filmes em que as imagens poderosas dramatizariam os anseios advindos de uma realidade mais próxima entre a *American Life* e o terrorismo internacional, ainda com a possibilidade de associação deste a armas de destruição em massa.

Se por um lado a política externa agressiva do presidente Bush ampliou o sentimento militante anti-Estados Unidos no mundo árabe e muçulmano, espalhando-se como uma manifestação contra o militarismo dos EUA, por outro, contra essa realidade, as produções midiáticas – principalmente nos Estados Unidos – sustentaram o discurso simplista sobre os *vilões* do terrorismo global – tais como Osama bin Laden e Saddam Hussein – preparados para destruir os valores ocidentais. Como destacado no segundo capítulo deste trabalho, os principais discursos políticos e meios de comunicação enfatizaram uma luta épica entre a *civilização* (ocidental, democrática, moderna) e o *barbarismo* (jihadista, muçulmano e primitivo). É possível encontrar esse discurso no próprio relatório produzido pela Comissão 9/11:

[...] uma nova espécie de terrorista islâmico emergiu das sociedades oprimidas do Oriente Médio. Não anexado a uma nação, mas infiltrado em muitas, sua estratégia é infligir mortes em massa e seu objetivo é atacar nada menos do que o coração da civilização ocidental. O praticante em destaque do terrorismo moderno é Osama bin Laden, e no espaço de uma década, ele conseguiu atirar os Estados Unidos em uma declaração de guerra global: novas ferramentas de contraterrorismo, estratégias e táticas mais agressivas e um foco sem precedentes na ameaça de violência devastadora no território americano (2004, p. 421, tradução nossa).

Tal atração de Hollywood pela dramatização do terrorismo, principalmente quando praticado por um agente estrangeiro, remonta a várias décadas. Um clássico desse gênero foi *Saboteur* de Alfred Hitchcock (1942). Baseado em eventos históricos que cercam o incêndio do *USS Lafayette*, um antigo transatlântico francês luxuoso transformado em um navio de transporte de tropas pela Marinha dos EUA, o drama de Hitchcock tem como protagonista um trabalhador que esbarra em uma célula terrorista clandestina estadunidense-nazista que planeja sabotar fábricas de aviões, represas hidrelétricas e navios de guerra. Em uma narrativa repleta de estereótipos grosseiros, assiste-se a um vilão – Charles Tobin, interpretado por Otto Kruger, um homem de negócios que deseja poder político – sujeitando milhares de vidas a fim de satisfazer

sua obsessão por poder (BOGGS; POLLARD, 2006, p. 337). Enquanto no final dos anos 1940 e 1950 viu-se no surgimento do ciclo de Guerra Fria filmes influenciados pelos clássicos *noir*, como *Anjo do Mal* (Samuel Fuller, 1953) e *Os invasores de corpos – A invasão continua* (Abel Ferrara, 1956), a década de 1960 marcou o início de uma nova fase de filmes de ação terroristas bem exemplificado pelos primeiros filmes de James Bond<sup>39</sup> e sua fixação por grupos terroristas sombrios, subversivos dos valores ocidentais.

Após um hiato de duas décadas, com a Guerra Fria inclinando para seu fim, o terrorismo na cinematografia voltou-se para o Oriente médio, onde militantes palestinos revoltavam-se contra a ocupação israelense na Cisjordânia e Faixa de Gaza. Aqueles grupos, então, começaram a substituir os comunistas como vilões nas salas de cinema. Segundo Boggs e Pollard (2006), muitas das produções foram realizadas com o financiamento ou apoio israelense, a exemplo da série *Comando Delta* (1986 a 1991). O inimigo terrorista aparecia como semicivilizado, violento, obscuro, capazes de crimes hediondos. Em *Comando Delta 3* (Sam Firstenberg, 1991), essencialmente uma repetição do primeiro episódio, os palestinos são representados como terroristas armados com artefatos nucleares prontos para explodir Miami. Associação semelhante entre árabes e artefatos nucleares já havia ocorrido em *Busca Frenética* de Roman Polanski (1988), estrelado por Harrison Ford.

Comentando sobre estes e outros filmes, Douglas Kellner (1995, p. 86) observa que tais caricaturas racistas dos árabes eram assustadoramente semelhantes às representações anteriores fascistas e nazistas de judeus na cultura popular europeia durante os anos 1920 e 1930. Boggs e Pollard (2006, 339, tradução nossa) destacam que

[...] o fato dos palestinos tradicionalmente não se envolverem com o terrorismo internacional – suas ações são locais e objetivamente contra Israel – não parece ter sido problema para os produtores, cuja preocupação era oferecer narrativas e imagens ultrapatrióticas, vinculadas à ideia de “choque de civilizações”, para as grandes telas.

O interesse popular pelo cinema envolvido por questões de terrorismo cresceu desde a década de 1960, com momentos de eminência na década de 1990. Segundo Kellner (2009, p. 18, tradução nossa),

[...] a transição da do período Clinton-Gore era de relativa paz e prosperidade para

---

<sup>39</sup> Como em *007 Contra o Satanico Dr. No* (Terence Young, 1962), *007 Contra Goldfinger* (Guy Hamilton, 1964), *Thunderball* (Terence Young, 1965), *Com 007 Só se Vive Duas Vezes* (Lewis Gilbert, 1967).

o intervencionismo militarista e múltiplas crises da administração Bush-Cheney foi antecipado em uma série de filmes de guerra e *thrillers* políticos liberados antes e logo após o Onze de Setembro.

Mais de uma década após ataques periódicos contra alvos estadunidenses nas telas, os cineastas puderam assistir episódios semelhantes às realidades fabricadas em suas cenas com os atentados de setembro de 2001 e a Guerra ao Terror desencadeada no governo Bush. Filmes como o suspense *Nova York Sitiada* (Edward Zwick, 1998)<sup>40</sup>, *Regras do Jogo* (William Friedkin, 2000) e *Swordfish* (Dominic Sena, 2001) que se debruçam sobre cenários catastróficos transformados em meios políticos *realísticos*, contêm antecipações surpreendentes do terrorismo em solo doméstico que emergiria nos EUA e no mundo na década de 2000. Representações da realidade emergente - por vezes sutilmente, outras evidentemente - aparecem em filmes-chave da produção Hollywoodiana nos anos que seguiram os atentados (KELLNER, 2009).

Os ataques de 11 de setembro de 2001 tiveram efeitos inesperados nas relações entre a produção de estratégias e o cinema de segurança nacional. Pela primeira vez desde os 1945, uma ameaça cujo desenvolvimento mobilizou a produção da indústria de estratégia e a indústria do cinema, foi realmente transformada em realidade (VALANTIN, 2005, pp 85-88). Para Kellner (2009, p. 31), com a administração Bush insistindo em uma agenda agressiva e militarista, a qual dividiu profundamente a sociedade estadunidense, aumentaram-se as manifestações a favor assim como contra tais políticas, divisão que pode ser observada através dos filmes de Hollywood da época. Por sua vez, Valantin (2005) acredita no posicionamento dubio do cinema pós-11 de Setembro, destacando o debate estratégico paralelo nas telas o qual se concentrou nos serviços secretos e na ineficiência da Agência Federal de Investigação (FBI)<sup>41</sup> em capturar terroristas no próprio solo estadunidense.

Retornando aos estudos de Joseph Nye sobre o poder brando, o autor sugere que haveriam três principais recursos de *soft power*: a cultura, os valores políticos e a política externa – sendo a cultura o mais poderoso entre eles. Nye destaca os Estados Unidos como exemplo chave nesse aspecto (NYE, 2005). Por meio da indústria cinematográfica, os estadunidenses tem buscado a

---

<sup>40</sup> Apesar da associação excessiva entre muçulmanos árabes e terrorismo, o filme mostra como o este pode ser utilizado erroneamente como justificativa para o preconceito contra esse grupo. Além disso, antecipa a ameaça do terrorismo islâmico em solo americano, assim como os perigos de uma reação ultradireitista do governo dos EUA e os medos podem ser usados como arma política. Para mais detalhes sobre esses e alguns outros aspectos o filme, consultar Kellner (2009, pp. 18-22).

<sup>41</sup> Federal Bureau of Investigation.

promoção da sua cultura e valores democráticos. Como Hollywood como a maior exportadora de filmes do mundo, os filmes estadunidenses continuam a influenciar perspectivas sobre as mais diversas questões sociais, assim como modo de vida.

Tal associação pode ocorrer de maneira sutil – e mesmo sua própria existência ser contestada – mas os encontros entre personagens políticos e personalidades do cinema não deveriam passar despercebidos. Assim, pode-se citar as discussões entre a Casa Branca e Bryce Zabe, presidente da *Academia de Artes e Ciências Cinematográficas*<sup>42</sup> em 2001, sobre como Hollywood poderia auxiliar o governo a formular sua mensagem para o resto do mundo sobre o que os estadunidenses são e no que eles acreditam. O pedido tinha como objetivo a compreensão dos telespectadores sobre os benefícios da democracia dos EUA e, portanto, a proteção do país contra novos ataques terroristas (COOKE, 2007, p. 05).

Valantin (2005, p. 102) relata que no dia 11 de Novembro de 2001 se reuniram representantes dos maiores estúdios, o líder da *Motion Picture Assotiation of America*, Jack Valenti, e o Conselheiro Político do Presidente Bush, Karl Rove. O escopo desse encontro foi a coordenação entre a política externa dos EUA com as produções hollywoodianas, ou “uma troca de ideias sobre como a indústria de entretenimento poderia contribuir para a guerra ao terrorismo”, segundo cobertura da CNN sobre a ocasião<sup>43</sup>. Em coletiva de imprensa após o encontro, Valenti (2001), que também já havia sido assessor do presidente Lyndon Johnson na década de 1960, afirma que a discussão concentrou-se sobre a contribuição da “imaginação criativa de Hollywood e suas habilidades de persuasão para ajudar neste esforço de guerra para que um dia os americanos possam levar uma vida normal novamente”.

Tanto Valenti como o Conselheiro da Casa Branca Karl Rove deixaram claro que Hollywood tomaria suas próprias decisões quanto ao esforço de guerra, o conteúdo não havia sido pauta. A Casa Branca não estava pedindo aos estúdios de cinema a produção de propaganda: os diretores, roteiristas, produtores determinaram os tipos de filme e contariam as histórias da maneira que desejassem. A conversa centrou-se nos seguintes temas, os quais Rove acreditava ser a comunidade hollywoodiana capaz de transmitir: a campanha antiterrorismo não era uma campanha contra o Islã; o momento de oportunidade para fazer um chamado aos estadunidenses; o suporte necessário às tropas e suas famílias; o 11 de Setembro, como um ataque contra a

---

<sup>42</sup> *Academy of Television Arts and Science*.

<sup>43</sup> Reportagem de 12 de Novembro de 2001 da CNN com o título “*Hollywood considers role in war effort*”.

civilização, demandaria uma resposta global; crianças necessitam estar salvas e em segurança diante dos ataques ocorridos; e a campanha antiterrorismo como uma guerra contra o mal (VALANTIN, 2005; KELLNER, 2009; CNN, 2001).

Derian (2002) afirma que estas iniciativas sublinham os esforços para melhorar a percepção dos EUA em todo o mundo, para enviar sua mensagem sobre luta contra o terrorismo e para mobilizar recursos existentes, tais como satélites e de cabo, para promover uma “melhor compreensão global” (DERIAN, 2002, tradução nossa). Assim, o que foi descrito como o *começo do começo*<sup>44</sup> dos esforços de Hollywood, coincidem com o período que propõe-se analisar nesta pesquisa. Por sua vez, Douglas Kellner (2009) alerta de que sempre haverá um cinema mais crítico ao contexto social e aos discursos governamentais, mesmo em produções *mainstream*. Enquanto alguns filmes são puramente propagandas ideológicas, outros são altamente contraditórios e mesmo incoerentes, o que poder proporcionar diferentes leituras sobre um único objeto.

Ao passo que o período foi marcado por *blockbusters* que criaram novos universos fantasiosos<sup>45</sup>, destacaram-se também filmes de ação, suspense e dramas políticos – ou mais especificamente, filmes de segurança nacional, se seguirmos a classificação de Valantin (2005) - que reproduziram cenários de guerra e ameaças ao território estadunidense. Produções que iniciaram antes mesmo dos ataques à Nova York e ao Pentágono, mas que tiveram suas estreias em um contexto onde a realidade remetia-se à ficção e para um público receoso de que mais cenas das telas fossem reproduzidas em seu cotidiano. Principalmente pelos altos orçamentos e ampla distribuição, essas produções não foram despercebidas; pelo contrário, sobressaíram-se com altas bilheterias em um período de incertezas e cenas de horror reais repetidas diariamente pelos noticiários – fossem novidades da guerra no Oriente Médio ou as gravações daquele setembro inesquecível para os estadunidenses.

Para compreender, portanto, o papel do cinema no imediato pós-11 de setembro, opta-se por realizar um mapeamento cinematográfico de três dramas que tratam histórica e teoricamente das relações entre o cinema e a política dos Estados Unidos. Mediante esse mapeamento, presume-se que o cinema tem seu lugar em um contexto social mais amplo, que ele pode contribuir para o estabelecimento de perspectiva sobre a vida social, política e individual,

---

<sup>44</sup> *Beginning of the beginning*, expressão utilizada por Douglas Kellner (2002).

<sup>45</sup> A exemplo das sagas campeãs de bilheterias *Harry Potter* (2001 – 2011) e *Senhor dos Anéis* (2001 – 2003).

fornecendo acesso – por inúmeras ocasiões distorcidas pelos preconceitos e ideologias dominantes – da vida social contemporânea, da política e da história.

### 3.3 MAPEAMENTO DOS FILMES

#### 3.3.1 Motivações da escolha

Nos caóticos primeiros dias após os atentados de 11 de Setembro, filmes com cenas de extrema violência, ou mesmo que representavam situações de vulnerabilidade do sistema de segurança nacional dos EUA, tiveram seu lançamento adiado. Aparentemente, a sociedade estadunidenses não estaria preparada – e disposta – para assistir mais cenas de horror como aquelas acompanhadas a tempo real e repetidas incansavelmente pelos meios de comunicação, principalmente pelos canais de televisão como visto no segundo capítulo do presente trabalho. Como exemplo podemos mencionar de *A soma de todos os Medos* (Philip Robinson, 2002), cuja cena de explosão de um artefato nuclear em pleno domingo de *SuperBowl* não parecia tão adequada para ser exibida no mês que em que seguia as explosões na *Big Apple*.

Ao mesmo tempo, dois estúdios moveram-se contra-intuitivamente, adiantando a chegada às telas de dois filmes inspirados por eventos reais em guerras que não terminaram em vitória para o exército dos Estados Unidos. Os produtores de *Falcão Negro em Perigo* (Ridley Scott, 2002) concluíram que o público estaria preparado para assistir ao encontro angustiante e catastrófico do exército dos Estados Unidos e milícias somalis em 1993, mudando de março para dezembro de 2001 a sua entrada nos cinemas em Nova York e Los Angeles. No mesmo sentido, a *Paramount Pictures* adiantou em quatro meses o lançamento de *Fomos Heróis* (Randall Wallace, 2002), estrelado por Mel Gibson após uma exibição teste de sucesso posterior ao 11 de setembro de 2001. Segundo a presidente da *Paramount Movimento Picture Group*, Sherry Lansing, o filme representaria os sacrifícios que os soldados fazem para que os demais cidadãos possam estar seguros. Para Sherry os estadunidenses estavam prontos para assistir tal esforço a qualquer momento, mas aquele naquele momento isto era particularmente relevante<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> Notícia 4 de Novembro de 2001 do New York Times com o título “*Against the Tide, Two Movies Go to War*”.

*Falcão Negro em Perigo*, *A Soma de todos os Medos* e *Fomos Heróis* tem alguns aspectos em comum. Com altos custos de produção<sup>47</sup>, os três filmes tiveram grande retorno de bilheteria, levando temas de geopolítica, guerra e esforço militar a mais de 3 mil salas de cinema ao redor do mundo, em momento dominado pela atmosfera de insegurança e incertezas quanto à empreitada dos Estados Unidos na guerra global contra o terrorismo. Apesar de suas produções terem ocorrido anteriormente aos atentados de 2001, são também exemplos de como tais temáticas vinham sendo historicamente incorporadas pelos *blockbusters* hollywoodianos. Seu amplo alcance de público e os discursos neles presentes revelam a importância de analisarmos estes filmes especificamente – dentre o universo de todos os lançamentos que ocorreram no mesmo ano - como uma ferramenta de *soft power* e assim entendemos qual o lugar do cinema no contexto proposto.

### 3.3.2 *Falcão Negro em Perigo* (Ridley Scott, 2002)

Sob a sombra do terrorismo, questionou-se se ainda seria possível para os grandes estúdios de cinema representar o mito do heroísmo dos Estados Unidos. Dirigido por Ridley Scott, *Falcão Negro em Perigo* responde em parte a este questionamento. O longa revive um momento curto, porém marcante, da história militar dos EUA: em meio a guerra civil da Somália em 1993 uma força de elite estadunidense foi enviada a Mogadíscio para capturar generais de milícias que obedeciam ao líder Mohammed Farah Adidi. Na operação de outubro de 1993, dois helicópteros *UH Black Hawk* foram derrubados por lança-granadas-foguetes e o que seria uma operação de resgate de trinta minutos transformou-se em uma batalha de dezoito horas, resultando a morte de mais de mil somalianos e dezoito soldados estadunidenses.

Baseado no livro do jornalista Mark Bowden<sup>48</sup>, o filme inicia-se com a informação de que na Somália trezentas mil pessoas haviam sido vítimas de uma feroz guerra civil. Em 1992, a Organização das Nações Unidas enviou ajuda humanitária alimentar, mas uma milícia somali assassinou vinte e cinco *peace-keepers* paquistaneses da ONU, o que exigiu uma resposta dos EUA e da Organização das Nações Unidas (KELLNER, 2009, p. 26). No best-seller de Bowden, o autor segue a evolução dos eventos a partir da perspectiva das forças especiais estadunidenses,

---

<sup>47</sup> Segundo Box Office Mojo, os orçamentos de *Falcão Negro em Perigo*, *A Soma de Todos os Medos* e *Fomos Heróis* foram, respectivamente, de \$ 92 milhões, \$68 milhões e \$75 milhões.

<sup>48</sup> *Black Hawk Down: A History of Modern War*.

dos combatentes somalis e da população. O livro enfatiza a diferença radical da filosofia de guerra dos estadunidenses, os quais apesar de serem detentores de uma superioridade tecnológica formidável, descobrem-se dependentes desta e enfrentam dificuldades de adaptação a novas circunstâncias; e os somalis, que se preparam para a morte em combate e reconhecem a forte relutância dos estadunidenses em realizar tal sacrifício. No entanto, Ridley Scott e seu roteirista optam por seguir um eixo diferente do escolhido pelo livro, produzindo um filme apenas do ponto de vista dos soldados estadunidenses presos em um tiroteio nas profundezas do Terceiro Mundo (VALANTIN, 2005, p. 99).

O drama de Scott mostra-se uma poderosa ferramenta de reformulação dos fatos. Seguindo o mesmo modelo dos ataques dos EUA no Afeganistão, o diretor não recuou no discurso de dever militarista dos Estados Unidos. Pelo contrário, reafirmou-o pela autoindulgência: ao longo do filme, reforça-se o dever estadunidense de policiamento global, mesmo aceitando a possibilidade de derrota, sofrimento e perda de vidas de compatriotas em terrenos hostis – como uma preparação para as futuras baixas em território afegão.

Por outro lado, comprova a observação de Valantin (2005, p. 102) quanto a inexistência da tradução do 11 de Setembro na construção de grandes heróis *à la* Rambo na dinâmica da segurança nacional. Não há mais um herói inviolável; pelo contrário, em cada cena destaca-se a possibilidade da fragilidade dos soldados, enfatizando ferimentos grotescos e mortes violentas. A narrativa não propõe expor a história de indivíduos, mas de um corpo, de um conjunto de homens representando a Força-Tarefa Ranger<sup>49</sup> mas transformando os sofrimentos particulares em eventos dentro de um grande feito maior: a necessidade da vitória final. *Falcão Negro em Perigo* sobrevoa o personalismo ao não se reter a rostos específicos: é o Exército dos EUA quem desempenha o papel central do filme, o qual tem sua personalidade posta em prova, que entra em crise diante das dificuldades da “guerra pela paz” a que se submeteu.

Em sua obra, Scott assume a ideologia da Guerra como ferramenta da paz e da ordem, no entanto sem realizar uma autocrítica do papel dos Estados Unidos na ordem global. Como argumenta Valantin (2005, p. 99, tradução nossa), “a guerra não é mais a continuação da política

---

<sup>49</sup> A Força-Tarefa Ranger (*Task Force Ranger*) consistia em uma força de assalto formada por equipes da Delta Force do Exército Americano e de *Rangers*, um elemento aéreo do 160º Regimento de Aviação de Operações Especiais (160.º SOAR), cinco operadores *Navy Seals* do *SEAL Team Six*, paraquedistas da Força Aérea Americana e controladores da Equipe de Controle de Combate.



por outros meios<sup>50</sup>”, mas um estado natural. Não há um questionamento sobre o papel moral da guerra, mas uma aceitação quanto aos seus erros e uma afirmação da sua necessidade como ultima alternativa quando para a defesa de valores universais.

Contraditoriamente, as vidas dos somalis feridos ou mortos no combate aparece em uma forma homogênea, apenas como obstáculos retardadores. São filmados como meras sombras e a distinção entre civis e combatentes não parece relevante. Percebe-se desumanização desses grupo ao comparar o caráter dramático das cenas em que um soldado dos EUA aparece ferido, em comparação às vidas somalis descartáveis.

Na leitura do cineasta Felipe Bragança (2002),

[...] Ridley Scott prepara o olhar americano médio para as atrocidades da guerra por vir. Desmistificando o heroísmo cristalino da 2ª Guerra (fragilizado pela guerra do Vietnã) na forma suja de um heroísmo dolorido, um sacrifício humano diante de um perigo sem rosto e absoluto. Um filme assustador, que aposta numa dramaturgia diferenciada e que pode ser o sinal para toda uma nova e perigosa safra de filmes.

Com Josh Hartnett, Ewan McGregor, Eric Bana e Orlando Blomm compondo o elenco, *Falcão Negro* conquistou o primeiro do *ranking* na maior parte das salas de cinema ao redor do mundo na primeira semana de estreia. Foi um sucesso de bilheteria, movimentando mais de 108 milhões de dólares nos Estados Unidos e quase 173 milhões no estrangeiro<sup>51</sup>, rendendo-lhe cinco indicações ao Oscar – incluindo Melhor Diretor – e conquistando estatuetas em duas categorias: Edição e Mixagem de Som. Para o Executivo da *Revolution Studios*, produtor do longa, muitas pessoas leem *Falcão Negro em Perigo* como um argumento para não usar a força militar, mas essa nunca foi a intenção. Pelo contrário, Roth afirma que o filme mostra que a capacidade dos estadunidenses de fazê-lo. “(...) é feio e terrível, mas temos jovens muito valentes que fazem isso, e precisamos usa-los agora e depois. Ele também mostra que a guerra não vai de acordo com o plano” (ROTH, 2001, tradução nossa)<sup>52</sup>.

Segundo Douglas Kellner (2009, pp. 27-28), o Pentágono forneceu à produção os helicópteros necessários para as filmagens, além de soldados da Força Delta para auxiliar na autenticidade. O autor alerta também sobre uma segunda leitura: apesar do forte cunho

---

<sup>50</sup> Clausewitz (1832).

<sup>51</sup> Dados do Box Office Mojo.

<sup>52</sup> Report Notícia 4 de Novembro de 2001 do New York Times com o título “*Against the Tide, Two Movies Go to War*”.

militarista, *Falcão Negro em Perigo* pode ser uma advertência quanto a ações de intervencionismo em países onde há forças hostis, fornecimento de armas ilegais e campos de batalha urbanos, onde a vantagem tecnológica dos Estados Unidos encontra mais dificuldades. Por outro lado, como relata Valantin, o próprio diretor Ridley Scott teria afirmado em uma entrevista ter a intenção de preparar o público para a eventualidade do combate das tropas estadunidenses nas *grey zones*<sup>53</sup> do planeta (ver figura 1).

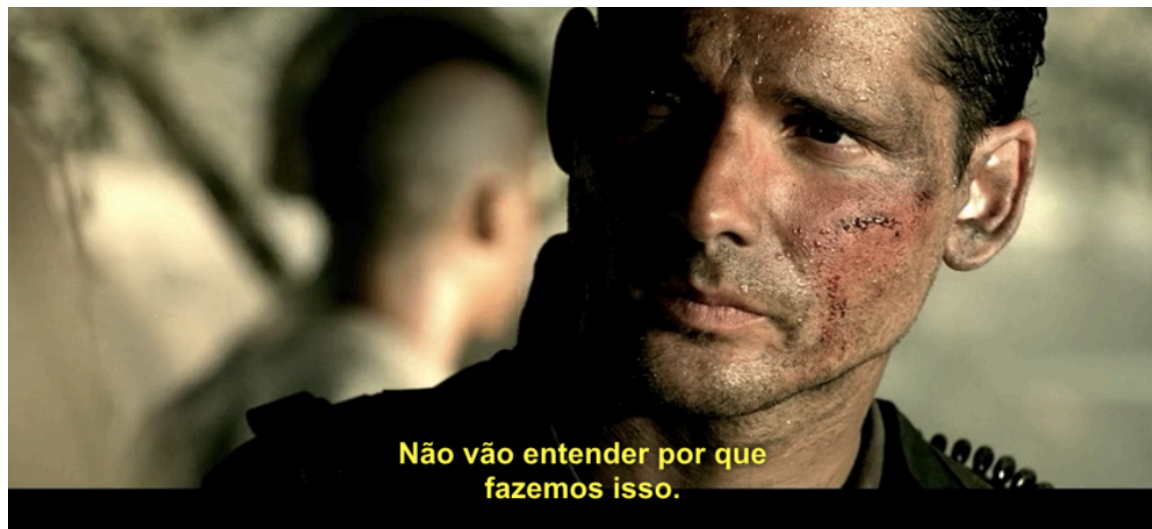


Figura 01: *Falcão Negro Em Perigo* (2002).

Apesar das gravações haverem ocorrido anteriormente aos acontecimentos de setembro de 2001, sua estreia em 2002 ocorre em um momento propício e de engajamento dos EUA em mais uma operação militar em território estrangeiro. Uma das últimas sequências é marcada por um forte discurso que busca no *caráter heroico* alguma justificativa:

[...] um amigo me perguntou antes de eu chegar aqui... íamos embarcar e ele me perguntou: Por que estão indo lutar a guerra dos outros? Acham que são heróis? Eu não soube o que dizer. Mas se ele me perguntasse eu iria dizer “não”, eu diria, “de jeito nenhum”. Ninguém pede para ser herói. Mas as vezes é o que acontece (*Falcão Negro em Perigo*, 2002).

### 3.3.3 A Soma de Todos os Medos (Philip Robinson, 2002)

A *Soma de Todos os Medos* (2002) de Philip Robinson ressuscita o pesadelo do terrorismo nuclear, inicialmente representado na trama de James Bond, *Thunderball* (1965). A

---

<sup>53</sup> O termo refere-se a regiões com situações de ambiguidade, insegurança e incerteza incorporadas à vida cotidiana.

quarta saga de Jack Ryan<sup>54</sup> (Ben Affleck) foi realizada para uma audiência que poderia assistir a ataques em solo estadunidense a partir de uma distância emocional segura. No entanto a atmosfera pós-11 de Setembro tornou este objetivo impossível (BOGGS; POLLARD, 2007, p. 344). Produzido anteriormente aos atentados 2001 nos Estados Unidos, seu lançamento foi adiado vários meses por conta de receios iniciais e incapacidade dos especialistas em opinião pública da Casa Branca, assim como os executivos dos grandes estúdios em medir as reações do público (VALANTIN, 2005, p. 91)

A história da sua produção e distribuição transformou-se em mais um ajuste automático de um grande estúdio ao clima de estratégia internacional corrente. Inicialmente, o filme seria mais uma adaptação de um romance de Tom Clancy, o qual narra aquisição de uma bomba nuclear israelense por palestinos extremistas - em um momento em que os Estados Unidos gerenciava a paz na região - e a explosão da mesma em Dever durante um domingo de *SuperBowl*. O presidente dos EUA, acreditando ser a Rússia a autora do ataque, opta pela retaliação à Federação Russa, mas ao fim é prevenido por Jack Ryan. Como é frequente nos trabalhos de Clancy, o romance é recheado de ideologia Republicana, compartilhando um comportamento unilateralista ao passo que representa os Estados Unidos como uma nação benevolente e promotora da paz (VALANTIN, 2005, p. 92).

Ciente da narrativa original e do projeto de levá-la às telas, o *Conselho sobre as Relações Árabs-americanas* (CAIR)<sup>55</sup>, estabelecido em Washington, preocupou-se com a possibilidade de, como no livro, o filme transmitir uma imagem negativa do Islã e dos Muçulmanos. Dessa forma, o CAIR entrou em contato com os produtores, descobrindo que o roteiro havia sido modificado: os terroristas árabes-muçulmanos haviam sido substituídos por europeus neonazistas (VALANTIN, 2005, p. 92).

Assim, no longa-metragem, a *Soma de Todos os Medos* se inicia no Oriente Médio, durante a guerra árabe-israelense em 1973, mas rapidamente move-se para o presente com comerciantes árabes encontrando uma ogiva nuclear perdida e um negociante sul-africano entrando em cena para dar origem a uma série de eventos que teriam consequências desastrosas

---

<sup>54</sup> Jack Ryan é um personagem de uma série de livros criada pelo escritor Tom Clancy os quais envolvem operações secretas e tramas políticos. A *Soma de Todos os Medos* é a quarta adaptação da série de Clacy, precedida por *A Caçada ao Outubro Vermelho* (John McTiernan, 1990), *Jogos Patrióticos* (Philip Noyce, 1992) e *Perigo Real e Imediato* (Philip Noyce, 1994).

<sup>55</sup> *Council on American-Arab Relations*.

nos Estados Unidos. Sob direção de Robinson, Jack Ryan (Ben Affleck) é transformado em um jovem inexperiente, protegido pelo diretor da CIA, Bill Cabor (Morgan Freeman). O ápice de tensão na trama ocorre quando um grupo neonazista, liderado pelo vilão central Richard Dressler (Alan Bates), explode durante o *Superbowl*, em Baltimore, a ogiva nuclear contrabandeada, provocando a morte de milhares de pessoas em uma ação destinada enganar os Estados Unidos sobre a autoria do atentado e a provocar um conflito armado entre o país e a Rússia. Ou seja, a estratégia do grupo é fazer com que as superpotências aniquilem uma a outra, enquanto os neonazistas estabeleceriam seu poder a partir da destruição e do caos gerados. Em uma fala marcante, Dresser explica sua estratégia:

[...] a maioria das pessoas acredita que o século XX foi marcado por uma batalha mortal entre o Comunismo e o Capitalismo, que o fascismo havia sido apenas um suspiro. Mas hoje sabemos melhor. Comunismo foi algo tolo. Os seguidores de Marx já se foram, mas os seguidores de Hitler são abundantes e prosperam. Hitler, por outro lado, teve uma grande desvantagem. Ele viveu em um tempo em que o Fascismo, como um vírus... como um vírus da AIDS... precisava de um hospedeiro forte para se espalhar. Mas a Alemanha não triunfou, o mundo era muito grande. Felizmente, o mundo mudou. Comunicações globais, TV a cabo, internet. Hoje o mundo é menor e o vírus não necessita mais de um hospedeiro forte para se espalhar. O vírus... se espalha pelo ar. Uma coisa mais: não deixem nenhum homem me chamar de louco. Eles chamaram Hitler de louco. Mas ele não era. Ele era estúpido. Você não luta contra a Rússia e os Estados Unidos ao mesmo tempo. Você faz a Rússia e a América lutarem um contra o outro... e se autodestruírem (*A soma de todos os medos*, 2002)

Para Boggs e Pollard (2007, p. 335-3347) a ideia de nazistas conspirando para provocar uma catástrofe nuclear nos Estados Unidos é um tanto arcaica, reconstruindo os vilões da Segunda Guerra Mundial. O Outro aparece como uma cultura monolítica, demonizado em vilões masculinos que apreciam a violência dirigida, principalmente, contra civis inocentes, sem motivos concretos para além do ódio e inveja. Assim, o filme aparece como um regresso cinematográfico, uma “versão contemporânea cansada dos filmes de ação e suspense da Guerra Fria, estranho para seu tempo” (BOGGS; POLLARD, p. 335, tradução nossa). No longa, o terrorismo aparece não apenas uma ascensão do mal, mas também como uma patologia política vinda da Europa, uma vez que o nazismo não teria sido completamente destruído (VALANTIN, 2005, p. 93).

Outro importante aspecto do filme são as cenas da explosão da micro bomba em Baltimore. A cena é curta, mas objetiva: o local de onde ocorre a explosão é completamente

destruído, a cidade é coberta por pó e bombeiros, policiais e médicos aparecem como heróis (ver figura 2). É curioso notar, também, que apesar das gravações terem ocorrido anteriormente aos ataques em Nova York e seu *script* escrito entre 1999 e 2000, as imagens realistas transmitem a noção de perigo à sociedade estadunidense e a narrativa persiste na ideia de que as relações internacionais são dominadas pela balança nuclear entre Rússia e Estados Unidos (VALANTIN, 2005, p. 94).



Figura 02: *A Soma de Todos os Medos* (2002).

A despeito dos receios iniciais, o público compareceu em massa as salas de cinema para assisti-lo, alcançando mais de 118 milhões de dólares de bilheteria nos Estados Unidos e 75 milhões de dólares do público internacional enquanto esteve em cartaz<sup>56</sup>. Sua estreia em Junho de 2002 foi organizada como um evento político e midiático: o filme foi recebido em Moscou por Dick Cheney, enquanto o vice-presidente dos Estados Unidos visitava o Presidente Putin, e em Washington pelo próprio presidente Bush.

### 3.3.4 *Fomos Heróis* (Randall Wallace, 2002)

A nível estratégico, o período entre o 11 de Setembro e Janeiro de 2002 foi dominado pela operação militar no Afeganistão e a queda do Talibã. Durante o Discurso sobre o Estado da

---

<sup>56</sup> Dados do Box Office Mojo.

União<sup>57</sup> em janeiro daquele ano, o presidente George W. Bush estabeleceu a doutrina de guerra preemptiva. Assim, países de Terceiro Mundo que possuísem armas nucleares, químicas ou biológicas seriam acusados de não respeitar o uso delas como dissuasoras e de ter real intenção de utilizá-las. Contra esse perigo, assumindo a irracionalidade desses países, guerras defensivas eram postas como efetivamente legítimas. A ideia de guerra preemptiva e justa esteve próxima ao governo desde que os Republicanos retornaram ao poder em 2001, trazidas pelas mesmas pessoas que estabeleceram a Iniciativa Estratégica de Defesa<sup>58</sup> no governo de Ronald Reagan, e que transformaram Saddam Hussain em uma ameaça estratégica em 1990 (VALANTIN, 2005, p. 97).

Tal instituto expressou-se em Março de 2002 por meio do ambíguo *Fomos Heróis* (Randall Wallace, 2002), estrelado por Mel Gibson. Inspirado na autobiografia do Coronel Harol Moore, o filme representa a terrível Batalha de La Drang no Vietnã, em 1965: a primeira grande batalha travada entre o Exército dos Estados Unidos e o Exército do Povo do Vietnã. Antes do coronel deixar sua família para combater no Vietnã, sua pequena filha pergunta-lhe o que é uma guerra. Moore explica que

[...] guerra é algo que não deveria acontecer, mas acontece. É quando algumas pessoas de outro país, de qualquer país, tentam tirar a vida de outras pessoas e soldados como seu pai precisam ir até lá para impedi-los (*Fomos Heróis*, 2002).

Percebe-se que definição utilizada por Moore é equivalente à ideia de guerra preemptiva: valer-se primeiro da força militar quando um ataque inimigo está a caminho ou, pelo menos, é verdadeiramente iminente (GRAY, 2007). Uma guerra justificada de acordo com os próprio critérios oficiais, políticos e estratégicos, quanto à identificação do que parece ser uma intenção hostil e cujas consequências precisam ser prevenidas (VALANTIN, 2005, p. 98).

O filme segue o movimento visto em *Falcão Negro*, destacando o combate em solo na busca pela vitória, assim como o exemplo de Steven Spielberg em *O Resgate do Soldado Ryan* (1998) imergindo o telespectador em uma batalha épica e caótica. As cenas hiper-realistas de horror – ocasionalmente até a própria câmera é manchada por sangue – são intercaladas pela história das esposas que recebem por meio de cartas, dia após dia, a notícia da morte de seus maridos. Assim, o diretor leva a guerra para o coração de cada família estadunidense. O heroísmo dos soldados mescla-se ao de suas esposas, e o complemento dessas duas imagens da guerra faz

---

<sup>57</sup> *State of Union*.

<sup>58</sup> *Strategic Defence Initiative*.

desaparecer seus significados políticos enquanto o sentido de sobrevivência emerge (VALANTIN, 2005, p. 98).

Por outro lado, o que parece um retrato do esforço de guerra, no sentido de serviço cumprido ao país, torna-se confuso nas últimas cenas. Ao fim da batalha, diante de um amontoado de corpos, o Coronel vietcongue declara:

[...] eles vão pensar que a vitória foi deles. Esta vai se tornar uma guerra americana. E, no fim, tudo será a mesma coisa... A não ser por aqueles que morrerão antes de chegarmos lá (*Fomos Heróis*, 2002).

Em um momento em que o sistema de estratégia estadunidense embarca em uma campanha para justificar a guerra enfatizando o seu caráter preemptivo, um *blockbuster* é lançado com um discurso e dois diferentes significados. O valor dos soldados é posto como inversamente proporcional à sabedoria dos tomadores de decisão, os quais são apresentados com certa arrogância diante do poder (VALANTIN, 2005, p. 98).

Ao mesmo tempo, é possível assistir ao medo e perda de consciência por trás do heroísmo patriótico, que acompanha todo o longa e incrementa sua ambiguidade. Se por um lado *Fomos Heróis* trata a guerra como um pesadelo, também insiste na honra e na retidão dos homens dispostos a combatê-la, representando sua lealdade e devoção um para com o outro sob uma luz um quanto romântica, típica dos filmes hollywoodianos do gênero (ver figura 3). Em discurso na véspera de sua partida ao Vietnã, o Coronel Moore afirma que eles não estão saindo de casa, mas estão “a caminho daquilo que toda casa deveria ser” (*Fomos Heróis*, 2002). Apesar da dedicação introdutória tanto aos soldados dos EUA como aos vietnamitas do norte mortos em guerra, é o homem comum estadunidense – devoto à religião cristã e a sua família, exemplar como superior e como adversário – quem estrea o filme, com sua bondade e dedicação ao serviço militar dos EUA. Assim, o drama conquista as telas estadunidenses e internacionais, alcançando mais de 114 milhões de dólares de bilheteria enquanto esteve em cartaz<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> Box Office Mojo, consultado dia 18 de Maio em <  
<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=weweresoldiers.htm>>



Figura 03: *Fomos Heróis* (2002).

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo central desta pesquisa foi problematizar o papel do cinema em questões centrais para as relações internacionais, optando pela imersão em um contexto histórico rodeado de particularidades: o pós atentados terroristas de 11 de Setembro de 2001 nos Estados Unidos. Entendendo o cinema também como uma veículo de ideologias, capaz de representar o pensamento dominante por meio das suas diferentes fases de concepção, foi possível identificar o seu uso como ferramenta de propaganda em diferentes momentos da História. Não por acaso, o cinema destacou-se como um importante elemento nas dinâmicas que seguiram os ataques terroristas de 2001: podemos detectar entre a produção cinematográfica hollywoodiana de 2001 a 2003 filmes carregados de estereótipos e de representações do discurso dominante, o qual concentrava-se na guerra global declarada contra o terrorismo.

Para compreender o lugar do cinema nesse contexto e para atingir o objetivos propostos, esta monografia foi dividida em três capítulos. Primeiramente, buscou-se correlacionar três importantes conceitos, essenciais para a própria validade do tema proposto: *soft power*, diplomacia pública e propaganda. A partir de tais definições, conseguimos entender outras faces da dimensão de poder, diferentes daquela concentrada na associação deste à posse de recursos mensuráveis. Pelo contrário, as dimensões abordadas enfatizam o valor da habilidade



atração, ao invés da coerção, e da importância da opinião pública na política internacional. Trabalhando esse conceito, podemos compreender de maneira mais clara as relações históricas entre instituições políticas ou militares e a indústria de entretenimento, apresentadas também no primeiro capítulo por meio de uma breve bibliografia sobre o tema.

Por conseguinte, entendeu-se ser necessária uma contextualização sobre o que ocorreu na sociedade estadunidense em termos de vigilância social e de representação dos atentados nos meios de comunicação, tais como os noticiários televisivos e os programas de rádio. Deste modo, estes aspectos foram abordados no segundo capítulo desta monografia e mostraram-se convenientes para entendermos o que ocorreu na sociedade americana nos meses que seguiram os ataques em Nova York. A campanha global estadunidense contra o terrorismo decretada pelo presidente George W. Bush traduziu-se em mudanças legislativas no âmbito doméstico, destacando-se o Ato Patriota, o qual amplia a atuação da polícia federal na vida privada dos cidadãos (a exemplo da coleta e compartilhamento de evidências advindas de comunicações eletrônicas), justificada pela necessidade de desmembrar possíveis redes terroristas. Concomitantemente, os grandes canais de televisão transmitiam cada detalhe que circundava os atentados, mediante cenas dramáticas e análises superficiais. Assim, promoviam o espetáculo do terror e contribuíam para o consenso de em torno da ideia da *América sob ataque* e para a ideia maniqueísta da luta do *Bem* contra o *Mal*.

No terceiro capítulo, deu-se sequência à problemática por meio de três *blockbusters* que se destacaram em 2002, tanto graças às suas escolhas temáticas pertinentes para o período, como por levar novamente às grandes telas figuras populares da indústria cinematográfica imersas na realidade fictícia incrível de Hollywood. *Falcão Negro em Perigo*, *A Soma de Todos os Medos* e *Fomos Heróis* foram filmes produzidos anteriormente às explosões das Torres Gêmeas. No entanto, reproduziram – por vezes de maneira dúbia – os discursos dominantes no debate estratégico dos Estados Unidos, assim como estereótipos do heroísmo estadunidense e das ameaças constantes à segurança do país.

A partir das discussões propostas em cada capítulo, é possível realizar algumas inferências. Conhecendo a discussão acerca das diferentes definições de poder, considera-se que a capacidade de atração da cultura e ideais políticos de um país não pode ser negligenciada no estudo das relações internacionais. Ao longo da história, o cinema foi uma importante ferramenta de *soft power*, seja reproduzindo o modo de vida estadunidense ao redor do mundo, seja em

forma de propaganda dos ideais políticos daquele país. Tal caráter pode ser observado não somente assistindo aos filmes, mas conhecendo o contexto social e político no qual se encontram, assim como a sua relação com instituições políticas e militares.

Ao expor o contexto doméstico do 11 de Setembro, podemos perceber que atentados terroristas tiveram um forte impacto na psique estadunidense, revelando a vulnerabilidade do país. Apesar da contribuição da mídia e oficiais do governo Bush para a difusão da ideia de pânico moral, assim como da necessidade de retaliação militar, a ameaça terrorista já tramitava há décadas entre as ficções cinematográficas. As explosões em Manhattan trouxeram à realidade os temores projetados pelo cinema de segurança nacional. As ameaça aos valores sociais e interesses de uma sociedade emergem mais facilmente quando esta encontra-se fragilizada, principalmente quando o objeto de pânico é dramatizado ou apresentado em forma de estereótipos.

A resposta do governo dos EUA para os ataques aos seus cidadãos e a preciosos símbolos nacionais (o *World Trade Center* e o Pentágono) foi o engajamento do seu corpo militar e da sua rede de inteligência a fim de, segundo justificativas do governo, capturar os líderes terroristas estabelecidos em diferentes países e assegurar que não ocorressem novamente eventos como aqueles em solo estadunidense. Apesar das ações em território estrangeiro gerarem comumente grandes debates internos, notou-se que no período englobado pelo recorte temporal deste trabalho – entre a destruição das Torres Gêmeas e o início da Guerra do Iraque, em 2003 – as discussões e manifestações domésticas contrárias foram incipientes quando comparadas a períodos seguintes. Por outro lado, os EUA não tiveram o apoio internacional que esperava e retórica polarizadora do governo (descrevendo o combate ao terrorismo como a luta “daqueles que estão do lado da liberdade” contra “aqueles que governam através do medo”) desfavorecia a imagem do país perante a comunidade global. Nesse sentido, o poder brando mostra-se uma importante ferramenta para os Estados Unidos, uma vez que quanto mais suas tropas se envolveriam nos campos de batalhas, mais danos seriam causados quanto à opinião pública.

O cinema hollywoodiano teve um importante papel nesse panorama. Vimos que em 2002 as salas de cinema receberam grandes sucessos de bilheterias os quais criavam um universo fantasioso e escapavam da realidade indesejada. No mesmo ano, o cinema de segurança nacional é reforçado por *blockbusters* como os analisados no terceiro capítulo desta pesquisa. Tais produções contribuíram para a projeção da ideologia dominante, baseada na necessidade do uso

da força e na necessidade de estreitar o sistema de vigilância do país. Cenas da cidade de Baltimore destruída por uma explosão nuclear ou do heroísmo do exército estadunidense combatendo em território hostil, assim como suas grandes campanhas de marketing, altos *budgets* e estreias em milhares de salas de cinema ao redor do mundo contribuíram para o esforço de guerra convindo como um difusor dos ideais e valores estadunidenses. Iniciativas como a reunião entre representantes dos maiores estúdios e o Conselheiro Político do Presidente Bush, Karl Rove, revelam o reconhecimento por parte do governo da habilidade do cinema afetar o outro de uma maneira coativa a fim de obter comportamentos desejados.

## Filmografia

007 Contra Goldfinger. Direção de Guy Hamilton. Roteiro: Ian Fleming, Richard Maibaum, Paul Dehn. [s.i.]: United Artists, 1964. (117 min.), son., color. Legendado.

007 Contra o Satanico Dr. No. Direção de Terence Young. Roteiro: Berkeley Mather, Richard Maibaum, Johanna Harwood. [s.i.]: United Artists, 1962. (111 min.), son., color. Legendado.

A CAÇADA ao Outubro Vermelho. Direção de Jonathan Zurer, John Mctiernan. Roteiro: Donald Stewart, Larry Ferguson, Robert Garland, John Milius, David Shaber. [s.i.]: Paramount Pictures, 1990. (135 min.), son., color. Legendado.

A GUERRA dos Mundos. Direção de Byron Haskin. Roteiro: Barré Lyndon. [s.i.]: Paramount Pictures, 1953. (85 min.), son., color. Legendado.

A SENHA: Swordfish. Direção de Dominic Sena. S.i.: Warner Bros. Pictures, 2001. Son., color. Legendado.

A SOMA de todos os Medos. Direção de Phil Alden Robinson. Roteiro: Daniel Pynee, Paul Attanasio. [s.i.]: Paramount Pictures, 2002. (118 min.), son., color. Legendado.

ALIENS, O Resgate. Direção de James Cameron. Roteiro: James Cameron. [s.i.]: 20th Century Fox Film Corporat, 1986. (138 min.), son., color. Legendado.

ANJO do Mal. Direção de Samuel Fuller. Roteiro: Samuel Fuller. [s.i.]: Twentieth Century Fox, 1953. (80 min.), son., P&B. Legendado.

ARMAGEDOM. Direção de Michael Bay. Roteiro: Robert Roy Pool, Jonathan Hensleigh, J.j. Abrams, Tony Gilroy, Shane Salerno. [s.i.]: Buena Vista, 1998. (151 min.), son., color. Legendado.

BUSCA Frenética. Direção de Roman Polanski. Roteiro: Roman Polanski, Gérard Brach. [s.i.]: Warner Home Video, 1988. (120 min.), son., color. Legendado.

CASABLANCA. Direção de Michael Curtiz. Roteiro: Julius J. Epstein, Philip G. Epstein, Howard Koch. [s.i.]: Warner Bros. Pictures, 1942. (102 min.), son., P&B. Legendado.

COM 007 Só se Vive Duas Vezes. Direção de Lewis Gilbert,. Roteiro: Roald Dahl, Harold Jack Bloom. [s.i.]: United Artists, 1967. (125 min.), son., color. Legendado.

COMANDO Delta. Direção de Sam Firstenberg. Roteiro: David Sparling. [s.i.]: Live Home Video, 1986. (92 min.), son., color. Legendado. Série Delta Force.

DESTINATION Moon. Direção de Irving Pichel. Roteiro: Alford van Ronkel, Rip van Ronkel, James O'hanlon, Robert A. Heinlein. [s.i.]: [s.i.}, 1950. (91 min.), son., color.

DURO de Matar. Direção de John Mctiernan. Roteiro: Jeb Stuart, Steven E. de Souza. [s.i.]: 20th Century Fox, 1988. (174 min.), son., color. Legendado.

FALCÃO Negro em Perigo. Direção de Ridley Scott. Roteiro: Ken Nolan, Steven Zaillian. [s.i.]: Sony Pictures, 2002. (152 min.), son., color. Legendado.

FOMOS Heróis. Direção de Randall Wallace. Roteiro: Randall Wallace. [s.i.]: Paramount Pictures, 2002. (149 min.), son., color. Legendado.

HARRY Potter e a Câmara Secreta. Direção de Chris Columbus. S.i.: Warner Bros. Pictures, 2002. Son., color. Legendado.

HARRY Potter e a Pedra Filosofal. Direção de Chris Columbus. S.i.: Warner Bros. Pictures, 2001. Son., color. Legendado.

IN MEMORIAM: New York City. S.i.: Brad Grey Pictures; Hbo, 2002. P&B. Documentário para TV.

INVASORES de Marte. Direção de William Cameron Menzies. Roteiro: Richard Blake, John Tucker Battle, William Cameron Menzies. [s.i.]: [s.i.}, 1953. (78 min.), son., color. Legendado.

JOGOS Patrióticos. Direção de Phillip Noyce. S.i.: Paramount Pictures, 1992. Son., color. Legendado.

JUD Süß. Direção de Veit Harlan. Roteiro: Veit Harlan. [s.i.]: [s.i.}, 1940. (100 min.), son., P&B.

MUNIQUE, 1972: Um Dia em Setembro. Direção de Kevin Macdonald. S.i., Sony Picture Classics 1999. Son., color. Legendado.

NOVA York Sitiada. Direção de Edward Zwick. Roteiro: Menno Meyjes, Lawrence Wright, Edward Zwick. [s.i.]: 20th Century Fox, 1998. (120 min.), son., color. Legendado.

O DIA da independência. Direção de Roland Emmerich. Roteiro: Dean Devlin, Roland Emmerich. [s.i.]: 20th Century Fox, 1996. (145 min.), son., color. Legendado.

O MONSTRO do Ártico. Direção de Christian Nyby. Roteiro: Charles Lederer. [s.i.]: Warner Home Video, 1951. (87 min.), son., P&B. Legendado.

O PREDADOR. Direção de Shane Black, John Mctiernan. Roteiro: Shane Black, Fred Dekker, Jim Thomas, John Thomas. [s.i.]: 20th Century Fox, 1987. (167 min.), son., color.

O RESGATE do Soldado Ryan. Direção de Steven Spielberg. S.i.: Paramount Pictures, 1998. Son., color. Legendado.

OS INVASORES de corpos – A invasão continua. Direção de Don Siegel. Roteiro: Geoffrey Homes, Daniel Mainwaring. [s.i.]: Republic Pictures Home Video, 1956. (80 min.), son., P&B. Legendado.

PERIGO Real e Imediato. Direção de Phillip Noyce S.i.: Paramount Home Video, 1994. Son., color. Legendado.

PETER MacDonald. Roteiro: Sheldon Lettich, Sylvester Stallone, Harry Kleiner. [s.i.]: Live Home Video, 1988. Son., color. Legendado.

RAMBO II – A Missão. Direção de George P. Cosmatos. Roteiro: Kevin Jarre, Sylvester Stallone, James Cameron. [s.i.]: Tristar Pictures, 1985. (94 min.), son., color. Legendado.

REGRAS do Jogo. Direção de William Friedkin. Roteiro: Stephen Gaghan. [s.i.]: Paramount Pictures, 2000. (127 min.), son., color. Legendado.

SABOTEUR. Direção de Alfred Hitchcock. Roteiro: Peter Viertel, Joan Harrison, Dorothy Parker. [s.i.]: Mca Universal Home Video, 1942. (109 min.), son., color. Legendado.

THUNDERBALL. Direção de Terence Young. Roteiro: Kevin McClory, Jack Whittingham, Ian Fleming, Richard Maibaum, John Hopkins. [s.i.]: United Artists, 1965. (125 min.), son., color. Legendado.

TRIOLOGIA Senhor dos Aneis. Direção de Peter Jackson. S.i.: New Line Cinema, 2001;2002;2003. Son., color. Legendado. A Sociedade do Anel; As Duas Torres; O Retorno do Rei.

## REFERÊNCIAS

BACHRACH, Peter; BARATZ, Morton S.. Two Faces of Power. **The American Political Science Review**, Bryn Mawr College, v. 56, n. 4, p.947-952, dez. 1962. Disponível em: <<http://urban.hunter.cuny.edu/~schram/bachrachbaratz.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

BARBOSA, Rubens Antônio. Os Estados Unidos pós 11 de setembro de 2001: implicações para a ordem mundial e para o Brasil. **Revista Brasileira de Política Internacional**, [s.l.], v. 45, n. 1, p.72-91, 2002. FapUNIFESP (SciELO). DOI: 10.1590/s0034-73292002000100003. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-73292002000100003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-73292002000100003)>. Acesso em: 08 abr. 2015.

BECK, U.. The Terrorist Threat: World Risk Society Revisited. **Theory, Culture & Society**, [s.l.], v. 19, n. 4, p.39-55, 1 ago. 2002. SAGE Publications. DOI: 10.1177/0263276402019004003. Disponível em: <[http://www.colorado.edu/philosophy/hale/ENVS5200/Beck -- The Terrorist Threat.pdf](http://www.colorado.edu/philosophy/hale/ENVS5200/Beck--TheTerroristThreat.pdf)>. Acesso em: 08 abr. 2015.

BELTON, John. **American Cinema/American Culture**. 2. ed. New York: Mcgraw-hill, 2005.

BHARGAVA, Rajeev. **RESPONSES TO 9.11: INDIVIDUAL AND COLLECTIVE DIMENSIONS**. 2005. Disponível em: <<http://essays.ssrc.org/10yearsafter911/responses-to-9-11-individual-and-collective-dimensions/>>. Acesso em: 20 abr. 2015.

BOGGS, Carl; POLLARD, Tom. Hollywood and the Spectacle of Terrorism. **New Political Science**, [s.l.], v. 28, n. 3, p.335-351, set. 2006. Informa UK Limited. DOI: 10.1080/07393140600856151.

BOLTER, Jay David. Preface. In: KING, Geoff. **The Spectacle of the Real: From Hollywood to 'Reality' TV and Beyond**. Bristol: Intellect Books, 2005.

BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960**. New York: Columbia University Press, 1985.

BOX OF MOJO. **Black Hawk Down**. Disponível em: <<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=blackhawkdown.htm>>. Acesso em: 20 maio 2015

BOX OF MOJO. **The Sum of All Fears**. Disponível em: <<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=sumofallfears.htm>>. Acesso em: 20 maio 2015.

BOX OF MOJO. **We were Soldiers**. Disponível em: <<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=weweresoldiers.htm>>. Acesso em: 20 maio 2015.

BRAGANÇA, Felipe. **Falcão Negro em Perigo, de Ridley Scott**. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/criticas/blackhawk.htm>>. Acesso em: 20 maio 2015.

BUSH, George W. **Address to a Joint Session of Congress and the American People**. The White House Archives, 09-20, 2001. Disponível em: <<http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2001/09/20010920-8.html>>. Acesso em: 20 mar. 2015.

BUSH, George W.. **Text of Bush's act of War Statement**. The Washington Post, 09-12, 2001. Disponível em: <[http://www.washingtonpost.com/wp-srv/nation/specials/attacked/transcripts/bushaddress\\_092001.html](http://www.washingtonpost.com/wp-srv/nation/specials/attacked/transcripts/bushaddress_092001.html)>. Acesso em: 20 mar. 2015.

BUSH, George. **President Bush's 2002 State of the Union Address**. The Washington Post, 29-01, 2002. Disponível em: <<http://www.washingtonpost.com/wp-srv/onpolitics/transcripts/sou012902.htm>>. Acesso em: 20 mar. 2015

CANIATO, Angela Maria Pires; NASCIMENTO, Merly Luane Vargas do. A vigilância na contemporaneidade: seus significados e implicações na subjetividade. **Psicol. rev. (Belo Horizonte)**, Belo Horizonte, v. 13, n. 1, jun. 2007. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1677-11682007000100004&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-11682007000100004&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em 07 abr. 2015.

CARR, Edward Hallett. **Vinte anos de crise: 1919-1939**. Brasília, DF: ED. Universidade de Brasília, 1981.

CHONG, Alan. **Foreign Policy in Global Information Space: Actualizing Soft Power**. New York: Palgrave Mcmillan, 2007.

CLAUSEWITZ, Carl Von. **Da Guerra**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CNN (Estados Unidos). **Hollywood considers role in war effort**. 2001. Disponível em: <<http://edition.cnn.com/2001/US/11/11/rec.hollywood.terror/index.html>>. Acesso em: 15 maio 2015.

COHEN, Stanley. **Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers**. 3. ed. Abingdon: Routledge, 2002.

COOKE, Paul. Introduction: World Cinema's 'Dialogues' with Hollywood. In: COOKE, Paul. **World Cinema's 'Dialogues' with Hollywood**. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2007. Cap. 0. p. 1-16.

CULL, Nicholas J.; CULBERT, David; WELCH, David. **Propaganda and Mass Persuasion: A Historical Encyclopedia, 1500 to the Present**. Santa Barbara, Denver, Oxford: Abc Clio, 2003.

DAHL, Robert. **Who Governs: Democracy and Power in an American City**. New Haven: Yale University Press, 1961.

DALGLISH, Lucy A. et al. **Homefront Confidential: How the War on Terrorism Affects Access to Information and the Public's Right to Know**. 6. ed. Arlington: The Reporters Committee For Freedom Of The Press, 2005.



DAMIN, Cláudio Júnior. **Democracia e Poderes Emergenciais**: o caso da "guerra contra o terrorismo" nos Estados Unidos. 2009. 129 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Ciência Política, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <[http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/21580?locale=pt\\_BR](http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/21580?locale=pt_BR)>. Acesso em: 20 mar. 2015.

DEBRIX, François. Kill Bill: Volume I and Volume II. **Millennium: Journal of Intenational Studies**, London, v. 34, n. 2, p.553-557, jan. 2005.

DELUMEAU, Jean. **Rassurer et protéger**: le sentiment de sécurité dans l'Occident d'autrefois. Paris: Fayard, 1989.

DENZIN, Norman K.. Reading Film: Using Films and Video as Empirical Social Science Material. In: FLICK, Uwe; VON KARDOFF, Ernst; STEINKE, Ines. **A Companion to Qualitative Research**. Berlim: Sage Publications Ltd, 2000. p. 416-428.

DERIAN, James Der. **9.11: BEFORE, AFTER, AND IN BETWEEN**. 2002. Disponível em: <<http://essays.ssrc.org/10yearsafter911/9-11-before-after-and-in-between/>>. Acesso em: 20 abr. 2015.

DETTMER, Jamie. **Supplying terrorists the "oxygen of publicity"**. 2002. Disponível em: <<http://search.proquest.com/docview/205907921>>. Acesso em: 20 abr. 2015.

DOYLE, Charles. **Terrorism**: Section by Section Analysis of the USA PATRIOT Act. Washington: The Library Of Congress, 2001. Disponível em: <<https://epic.org/privacy/terrorism/usapatriot/RL31200.pdf>>. Acesso em: 24 mar. 2015.

ENGERT, Stefan; SPENCER, Alexander. International relations at the movies: Teaching and Learning about International Politics through Film. **Pespectives: Review of International Affairs**, Praga, v. 17, n. 1, p.83-104, jan. 2009.

EPSTEIN, Lee; HO, Daniel; KING, Gary; SEGAL, Jeffrey. The Supreme Court During Crisis: how war affects only non-war cases. **New Yor University Law Review**, vol. 80, no 1, 2005, pp. 1-116.

ESTADOS UNIDOS. THE 9/11 COMMISSION. . **The 9/11 Commission Report**. Washington: Government Printing Office, 2004. Disponível em: <<http://govinfo.library.unt.edu/911/report/911Report.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2015.

ESTEVAO, Tiago Vaz. O Novo Paradigma da Vigilância na Sociedade Contemporânea - "Who Watches the Watchers". **OBS\***, Lisboa , v. 8, n. 2, jun. 2014 . Disponível em <[http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1646-59542014000200009&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1646-59542014000200009&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em 08 abr. 2015.

FEINSTEIN, Dianne. **The Patriot Act Provided the Necessary Tools to Fight Terrorism**. Congressional Record, 25-10, 2001. Disponível em: <[http://www.justice.gov/archive/ll/subs/q\\_support.htm](http://www.justice.gov/archive/ll/subs/q_support.htm)>. Acesso em: 20 mar. 2015

GRAY, Colin S.. **Hard Power and Soft Power: The Utility of Military Force as an Instrument of Policy in the 21st Century**. U.s. Army War College: Ssi, 2011

GRAY, Colin. **The Implications of Preemptive and Preventive War Doctrines: a reconsideration**. Juniper Grove, 2007.

HOBBSBAWN, Eric. *Globalização, democracia e terrorismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

JASPER, James M.; POULSEN, Jane D.. Recruiting Strangers and Friends: Moral Shocks and Social Networks in Animal Rights and Anti-Nuclear Protests. **Social Problems**, Oxford, v. 42, n. 0, p.493-512, nov. 1995.

KELLNER, 2001: KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia: Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: Edusc, 2001.

KELLNER, Douglas. **Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era**. Oxford: Wiley-blackwell, 2009.

KELLNER, Douglas. **From 9/11 to Terror War: The Dangers of the Bush Legacy**. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 2003.

KELLNER, Douglas. **Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern**. London: Routledge, 1995.

KELNNER, Douglas. Media Culture and the Triumph of the Spectacle. In: KING, Geoff. **The Spectacle of the Real: From Hollywood to 'Reality' TV and Beyond**. Bristol: Intellect Books, 2005.

KING, Geoff. **The Spetacle of the Real: From Hollywood to Reality TV and Beyond**. Bristol: Intellect Books, 2005.

LASSWELL, Harold D. **Propaganda Technique in World War I**. 2. ed. Cambridge: The Mit Press, 1971. (M.I.T Studies in Comparative Politics).

LEBEL, Jean-Patrick. **Cinema e ideologia**. Lisboa: Estampa, 1972. 351p.

LUKES, Steven. **Power: A Radical View**. 2. ed. London: Mcmillan, 2005.

MONAHAN, Brian A.. **The Shock of the News: Media Coverage and the Making of 9/11**. New York: New York University Press, 2010.

MOURA, Gerson. *Estados Unidos e América Latina: As relações políticas no século XX: xerifes e cowboys, um povo eleito e o continente selvagem*. Sao Paulo: Contexto, 1990.

NEW YORK TIMES (New York). **Against the Tide, Two Movies Go to War**. 2001. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2001/11/04/style/noticed-against-the-tide-two-movies-go-to-war.html>>. Acesso em: 15 maio 2015.

NYE, Joseph S.. **Soft Power**: The means to success in world politics. New York: Publicaffairs, 2005.

NYE, Joseph S.. **Soft Power**: The means to success in world politics. New York: Publicaffairs, 2005.

NYE, Joseph. **Bound to Lead**: The Changing Nature of American Power. New York: Basic Books, 1990.

NYE, Joseph. **The Paradox of American Power**. New York: Oxford University Press, 2002.

PECEQUILO, Cristina Soreanu. **Os Estados Unidos e o Século XXI**. São Paulo: Elsevier Editora Ltda., 2013.

PITTS, Joe. **The Patriot Act Is a Common-Sense Approach to Fighting Terrorism**. Press Release, 26-10, 200. Disponível em: <[http://www.justice.gov/archive/ll/subs/q\\_support.htm](http://www.justice.gov/archive/ll/subs/q_support.htm)>. Acesso em: 20 mar. 2015

REINO UNIDO. EUROPEAN UNION COMMITTEE. . **The EU/US Passenger Name Record (PNR) Agreement: Report with Evidence**. London: The Stationery Office Limited, 2007. Disponível em: <<http://www.statewatch.org/news/2007/jun/eu-pnr-hol-report.pdf>>. Acesso em: 04 abr. 2015.

REZENDE, Erica Simone Almeida. **Americanidade, Puritanismo e Política Externa**: a (re)produção da ideologia puritana e a construção da identidade nacional nas práticas de política externa norte-americana. Tese de Doutorado em Ciência Política. São Paulo: USP, 2009.

ROGERS, Paul. Terrorism. In: WILLIAMS, Paul. **Security Studies**: An Introduction. New York: Routledge, 2008. Cap. 12. p. 171-184.

SINGER, J. David. **Inter-Nation Influence**: A Formal Model American Political. 2. Ed. Science Review, 1963.

TRUNKOS, Judith. **What is soft power capability how does it impact foreign policy?** 2013. 1 v. Tese (Doutorado) - Curso de International Relations, University Of Southern California, Santa Barbara, 2013.

USA 107TH CONGRESS (Estado). Public Law nº 107-56, de 26 de janeiro de 2001. **Uniting And Strengthening America By Providing Appropriate Tools Required To Intercept And Obstruct Terrorism (USA Patriot Act) Act Of 2001**.

VALANTIN, Jean-michel. **Hollywood, The Pentagon and Washington**: The Movies and National Security from World War II to the Present Day. London: Anthen Press, 2005

VALIM, Alexandre Busko. **Imagens vigiadas:** cinema e guerra fria no Brasil, 1945-1954. Maringá: Ed. da UEM, 2010. 253 p.

VÉDRINE, Hubert. **France in an Age of Globalization.** Washington: The Brookings Institution, 2001.

VIDAL, Gore. **Perpetual War for Perpetual Peace:** How We Got To Be So Hated. New York: Thunder Mouth Press/nation Books, 2002.

VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema:** Logística da percepção. São Paulo: Boitempo, 2005. 200 p.

WARDLAW, Grant. **Political Terrorism:** heory, Tactics and Counter-measures. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.